Boston Public Library

BOXED BOOK

No. 10 49 312

To the Reader:

Please replace the book in its box when you have finished using it. The box is provided for its protection.

This book is not intended for circulation.

FORM NO. 1115: 6.4.48 5M.

No. 4049.312

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878

LIONEL DE LA LAURENCIE

LE GOÛT MUSICAL en France

PARIS
A. JOANIN ET Cie, ÉDITEURS
22, RUE DES SAINTS-PÈRES

1905

5002

Le Goût Musical en France

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/legotmusicalen00lala

LIONEL DE LA LAURENCIE

LE GOÛT MUSICAL en France

PARIS
A. JOANIN ET Cie, ÉDITEURS
22, RUE DES SAINTS-PÈRES

1905

June 8, 1905

INTRODUCTION

LE GOUT MUSICAL

La variabilité et la diversité des appréciations sur les œuvres d'art ont toujours attiré l'attention des esthéticiens. Rien ne paraît plus instable que le goût; les jugements qu'il prononce vont de l'éloge au blâme avec une facilité déconcertante et traversent, selon les individus qui les émettent, toutes les nuances comprises entre l'admiration, l'indifférence et l'antipathie. Ils semblent ne relever que de la seule sensibilité, ainsi que l'affirmait Kant, et demeurer par suite essentiellement subjectifs, indociles à toute règle, réfractaires à toute doctrine.

A s'en rapporter pourtant aux définitions données par la plupart des traités d'esthétique, on pourrait s'imaginer que le goût ne s'accorde point avec tant de versatilité et qu'il possède un critérium assuré. On le considère presque toujours en effet comme identique au « bon goût », et on le définit : « la faculté d'apprécier le Beau ». De cette définition retenons le verbe « appré-

cier » qui correspond très exactement à l'étymologie du mot goût; mais constatons, sans plus tarder, que la formule présente l'inconvénient d'envisager le Beau comme une entité et d'opposer le Goût au Beau à la manière d'un sujet et d'un objet, alors que le plaisir du Beau ne se sépare point du Goût lui-même. Considéré au point de vue de l'opération mentale qui accompagne toute impression de plaisir, l'acte cérébral s'appelle Goût; il devient le Beau si on le tient pour l'idée générale qui résulte du sentiment éprouvé.

Des travaux récents ont montré que, rattaché à ses origines, le goût ne comporte qu'une distinction, qu'un choix. Il n'a aucune réalité objective, varie « avec les facteurs qui entrent dans l'équation esthétique de l'individu considéré (1) » et, par conséquent, il n'est ni bon ni mauvais. C'est à tort qu'on cherche à le confondre avec celui des gens cultivés, avec l'appréciation dogmatique de ce que M. Remy de Gourmont appelle justement la « caste esthétique ».

Il suppose avant tout l'émotion, parce que le propre de l'œuvre d'art consiste à émouvoir. Qu'il s'agisse du naïf ou du connaisseur, de l'illettré ou du lettré, c'est toujours de l'émotion ressentie que résulte le jugement du goût. Chez le naïf, l'intensité de l'émotion en assume seule la genèse, tandis que, chez le connaisseur, l'intensité cède le pas à la qualité, qui devient le principal agent moteur. Le premier se sent attiré par le contenu de l'œuvre d'art, alors que le second s'intéresse surtout à la forme, à la nuance, à ce qu'il y a de général et d'universel dans l'œuvre, au lieu que le naïf se montre prédisposé à ne discerner que ce qu'elle présente de contingent et de particulier.

(1) Bray, *le Beau.*

Certains esthéticiens, parmi lesquels nous citerons M. Ribot, font des émotions intellectuelles une catégorie spéciale du sentiment, tout en reconnaissant que « les notions abstraites sont peu propres à promouvoir les conditions organiques de l'émotion (1) ». On ne saurait cependant nier l'influence que les purs états intellectuels exercent dans le domaine du Beau, et le retentissement qu'ils provoquent au sein de la vie émotionnelle, en suscitant sans cesse de nouvelles causes de distinction. Ceci explique comment la théorie de l'Art pour l'Art caractérise des milieux très affinés, et surgit dans les civilisations avancées, parce que, dans ces milieux, l'intellect en arrive à acquérir une sorte de prééminence sur la sensibilité.

Il se substitue ainsi une manière abstraite de sentir à la manière concrète et directe. On ne sent plus l'Art mais on le comprend; on le contemple face à face dans une émotion « sublimée », suivant l'expression de M. Ribot. Cette contemplation collabore inconsciemment à la fixation d'un goût moyen, variable d'une époque à l'autre, mais capable de consacrer pour un temps plus ou moins long l'adhésion des dilettanti à une série codifiée de doctrines esthétiques. Si nous considérons le goût comme un mouvement de sympathie en faveur d'une œuvre, sans préjuger en aucune façon la valeur de cette œuvre, nous sommes amenés à admettre qu'un tel mouvement nécessite chez celui qui goûte certaines affinités avec l'auteur de l'œuvre goûtée. « Quiconque, écrit M. Ribot, éprouve à quelque degré, grossièrement ou finement, spectateur, auditeur, dilettante, l'émotion esthétique, doit refaire dans la mesure de ses forces le travail du créateur. Sans une analogie

(1) Ribot, *Psychologie des Sentiments*.

de nature avec lui, si faible qu'elle soit, le spectateur ne sentira rien; il faut qu'il vive sa vie et joue son jeu, incapable de produire par lui-même, mais capable et contraint d'être un écho. » M. Hennequin a traduit la même pensée en disant que « l'œuvre d'art n'émeut que ceux dont elle est le signe (1) », et, jadis, de Lenz, dans son emballement naïvement irrespectueux, proclamait que « comprendre c'est égaler ».

Tous ceux qui apprécient et aiment l'œuvre d'un artiste appartiennent à sa famille intellectuelle en qualité de parents pauvres. Ils sont, en quelque sorte, des réductions plus ou moins passives de la personnalité de l'auteur.

Ainsi, le public, organe de réception, permet de mesurer l'action de l'artiste créateur; il constitue une manière d'appareil enregistreur sur lequel s'inscrit l'histoire de l'art. L'étude du goût et de ses variations n'est, en dernière analyse, que l'étude des impressions laissées dans le public par les œuvres (2). Considéré de la sorte comme la réaction favorable ou défavorable du public vis-à-vis de l'œuvre d'art, le goût entraîne le succès ou l'insuccès de celle-ci. L'insuccès peut résulter de deux causes : ou bien c'est l'insuffisance de l'œuvre qui le décide, parce qu'elle dévoile chez l'auteur un étiage esthétique inférieur à celui de ses juges; ou bien il est provoqué par la disproportion qui existe entre la conception de l'artiste et celle dont le public est capable. Le chef-d'œuvre qui se dresse au milieu de spectateurs non préparés, inaptes à le comprendre ou enserrés

(1) Hennequin, *la Critique scientifique*.

(2) Le docteur Léon Winiarski de Genève a développé une théorie de la « consommation esthétique » dans laquelle il étudie les conditions nécessaires à l'établissement des jugements du goût, et ce qu'il appelle les « taux esthétiques ». (Cf. *Revue philosophique*, avril 1898.)

dans les liens d'un formalisme routinier, subit presque toujours un échec. Il témoigne trop de la personnalité de son auteur, s'oppose au goût régnant et risque fort d'être méconnu parce qu'il devance son heure et se réclame de l'avenir. Est-ce à dire qu'il faille réprouver le succès et exalter uniquement l'œuvre d'avant-garde ? En aucune façon, car le succès figure l'expression d'un goût plus naïf et plus immédiat que celui de l'élite intellectuelle, et M. Remy de Gourmont a montré tout l'intérêt qu'il offrait au psychologue (1). Ceux qui se contentent d'émotions plus grossières, mais plus intenses et plus appropriées à leur nature, n'ont pas absolument tort, à leur point de vue, écrivait Guyau : « Après tout, une émotion ne vaut qu'en tant qu'on la sent (2). »

M. Tarde a étudié récemment le mécanisme du cheminement des idées et de la formation des opinions au sein du public. Son travail éclaircit nombre de points encore obscurs de la psychologie collective et sépare nettement le « Public » de la « Foule », celle-ci représentant une forme primitive, presque animale, de collectivité, tandis que celui-là implique l'existence d'un intermédiaire intellectuel tel que le livre ou le journal. Il convient d'envisager le Public comme une Foule innervée que traversent certains courants intellectuels à haute tension. Le livre, le journal, la critique dessinent le réseau nerveux sur lequel circulera jusque dans les régions les plus excentriques la secousse d'opinion (3).

Appliquées aux variations du goût artistique, ces con-

(1) R. de Gourmont, *le Succès et l'Idée de Beauté.*

(2) Guyau, *les Problèmes de l'Esthétique contemporaine.*

(3) Tarde, *l'Opinion et la Foule.*

sidérations permettent d'en distinguer certaines causes encore inaperçues. L'extension prodigieuse prise par la musique, par exemple, s'accompagne d'une différenciation toujours plus marquée du public mélomane. Originairement, les auditeurs se divisent en castes séparées, car les couches sociales ont chacune leur vie propre et leurs habitudes distinctes; il y a des opinions locales et régionales peu susceptibles de changements rapides. Le peuple, la bourgeoisie et la noblesse s'enferment en autant de compartiments étanches au sein desquels des formes musicales ajustées à leur milieu naissent et se développent : chansons de plein air à la campagne, chansons de métiers chez l'artisan, vaudeville ironique et frondeur dans la cité bourgeoise, romances et divertissements seigneuriaux. Une traduction musicale des mœurs s'établit ainsi pour chacun de ces petits publics homogènes et restreints, fidèles à la tradition et à l'art de coutume.

La seule forme hétérogène que prenne le public médiéval est la forme religieuse, l'Église réunissant dans un même but et vers un même idéal ceux que la vie sociale tient éloignés les uns des autres. Or on ne peut contester la part prépondérante que détient la musique religieuse dans l'évolution de l'art; elle se façonne et s'assouplit, élargissant son domaine en raison de la différenciation du public spécial auquel elle s'adresse. Dès que la société pratique un agrandissement d'elle-même et rapproche ses diverses classes en les organisant, le public musical devenu plus hétérogène voit le respect de la tradition formelle s'atténuer. Une ère d'expression lyrique se décide; par les communications rendues plus aisées entre provinces différentes, des échanges esthétiques s'accomplissent entre les formes pittoresques du Midi et la passion contenue, la mélan-

colie rêveuse du Nord. Plus le public se montre riche en individualités dissemblables, plus il devient un réactif énergique à l'égard des impressions musicales; à ses yeux, la musique revêt les caractères d'une religion, et toute modification apportée à ses manifestations spécifiques provoque d'ardents conflits d'opinions. Par son passage de l'homogène à l'hétérogène, le public aiguise sa sensibilité, se laisse aller aux engouements et substitue peu à peu la domination de l'art de mode à celle de l'art de coutume.

*
* *

Entre tous les genres de goûts, le goût musical paraît le plus fugace et le plus subtil. « Il n'y a point d'art, écrit Le Batteux, autre que la musique où le goût soit plus avide et plus dédaigneux. » Faut-il, à l'appui de ce jugement, citer les auteurs si nombreux qui consacrèrent de copieuses brochures aux « Révolutions » de la musique, les Leblond, les Marmontel, les Bonnet, les Martine? On conçoit sans peine que tous aient été attirés par les remous de l'opinion musicale, par ses contradictions et ses bizarreries. Mais ces remous, ces faits en apparence si incohérents dont se façonne l'histoire de la musique, ne doivent-ils être appréciés que comme des caprices, ou bien se rattachent-ils à des causes définies, à des changements nécessaires dans la manière de sentir et de juger ?

« L'histoire des variations du goût musical, déclare M. Dauriac (1), ne doit pas nous apparaître comme une simple succession de faits, ou plutôt de métamorphoses sans lien, c'est-à-dire sans raison. » Ces variations obéissent, en effet, à des lois strictes, et leur aspect, plus ou

(1) Dauriac, *la Psychologie dans l'Opéra français.*

moins fantasque, ne s'écarte point des formes imposées par l'évolution.

Toute évolution suppose deux caractères essentiels : le surgissement de caractères nouveaux, et l'existence d'une force élective qui élimine les uns et conserve les autres. Remarquons, avant d'aller plus loin, que l'idée d'évolution et celle de rythme ne sauraient s'exclure, puisqu'il n'y a pas de mouvements sans rythme. Pour qu'il y ait évolution, il suffit que « quelque chose qui est » se retrouve dans ce qui va être. Aussi, l'oscillation du goût musical s'est-elle présentée à certains auteurs comme la forme qui enserrait le plus exactement ses variations; à des périodes d'expansion, d'art en ébullition, de recherche fougueuse, succèdent des périodes de cristallisation, de triage, de tassement. M. Mithouard a finement analysé, à ce point de vue, l'évolution des successives esthétiques, et a montré que le Beau connaissait une « loi d'ondulation (1) ». Les disciplines, les styles classiques alternent avec les fièvres d'expression, de lyrisme à outrance; tour à tour, le Beau se pare de Romantisme ou se drape dans l'austérité du classicisme.

Il est aisé de comprendre que les fluctuations du goût musical aient été jadis envisagées comme des transformations brusques, comme des façons de cataclysmes artistiques. Dans cette manière de voir, on a employé le mot de « Révolution » bien que ce mot ne possède pas un sens très différent de celui d' « Evolution »; il ne marque, après tout, qu'une crise aiguë du mouvement, qu'un moment principal, qu'un tournant décisif; une révolution n'est autre chose qu'une évolution devenue perceptible; tant que la marche de cette dernière reste silencieuse et souterraine, elle nous

(1) A. Mithouard, *le Tourment de l'Unité.*

laisse indifférents; il est nécessaire que l'accumulation des différences fixées prenne une valeur telle qu'elle ne puisse passer inaperçue, et, faute d'avoir suivi le phénomène dans sa continuité, nous le découvrons seulement à l'instant où il s'impose brutalement à nous. Cela posé, les anciens auteurs reliaient les « Révolutions » de la musique aux prétextes les plus immédiats et les plus subits. Ignorant presque totalement les types ancestraux des formes musicales dont l'altération offusquait leur sensibilité, incapables de pressentir dans ces types les éléments dont le développement devait donner naissance aux innovations qu'ils combattaient, ils se montraient fidèles aux habitudes de l'esprit régnant en jetant l'anathème aux tentatives révolutionnaires. On jugeait en effet des choses comme si elles dussent se plier à une harmonie préétablie, attribuant à chacune d'elles un rôle fixe, assigné une fois pour toutes, les réduisant à l'immobilité ou du moins à une progression fatidique vers une fin établie à priori. C'est ainsi que la réaction monodique de la Renaissance, l'invasion de l'Italianisme en France, les réformes du drame lyrique et le Wagnérisme se voyaient commandés par des causes spontanées et prenaient un caractère d'étrange et incompréhensible soudaineté, alors que leur apparition dans l'histoire de l'art s'explique naturellement lorsqu'on cesse de les isoler du milieu ambiant, et qu'on admet que le principe universel de toutes choses réside dans le mouvement et la métamorphose. Les mouvements de l'opinion musicale ne se séparent point du reste de l'activité contemporaine; ils sont fonction de celle-ci, et dépendent étroitement des habitudes régnantes, du degré atteint par la culture générale, du jeu de l'association et de la dissociation des idées. L'aptitude à la variation pro-

vient de nouvelles associations psychiques, mais parmi ces associations fraîchement écloses, il en est de stables et d'instables, et celles-ci s'éliminent d'elles-mêmes par dissociation en présence des premières qui persistent seules. Voilà la force élective, la sélection dont nous parlions plus haut.

Étudié de ce point de vue évolutionniste, le goût musical s'enferme dans la loi du passage de l'homogène à l'hétérogène, autrement dit du simple au composé. Et cette loi se traduit par trois aspects principaux, s'affirme dans trois directions bien nettes : le goût évolue de la monodie à la polyphonie, le goût s'exerce à l'origine de façon collective pour tendre ensuite à l'individualisme, le goût, enfin, se plie à des modes d'expression de plus en plus étendus qui vont de l'anthropomorphisme au sentiment de la nature.

L'évolution du goût de la monodie à la polyphonie intéresse avant tout la culture du sens auditif. L'éducation de l'oreille s'est accomplie en suivant la loi du passage du simple au composé, car succcessivement notre organe s'adapta à des combinaisons sonores de plus en plus complexes, en même temps que sa puissance de réceptivité s'accroissait à l'égard de l'intensité des sons. Ici, la marche de l'évolution a obéi aux lois naturelles de l'apparition des harmoniques d'un son principal ; l'oreille, au moyen d'analyses successives, a reconstitué sous forme d'accords les agrégats partiels de sonorités qu'elle perçoit en bloc lorsqu'elle entend un son isolé. Mais, dans l'ensemble de cette évolution, le phénomène de l'audition musicale présente trois degrés, trois stades qui différencient profondément, au point de vue du jugement esthétique, la masse des auditeurs.

En premier lieu, ces auditeurs reçoivent une impression sonore ; ils subissent l'action élémentaire du son.

Or des expériences rapportées par Wundt (1), sous la rubrique d'Esthétique élémentaire, ressort bien clairement que, dans le domaine acoustique, toutes nos sensations possèdent un ton affectif qui leur est propre, que la hauteur des sons, leur timbre, leur succession lente ou rapide, les dissonances ou battements entre leurs harmoniques, engendrent des sentiments particuliers variant à l'infini selon les combinaisons diverses auxquelles peuvent se prêter tous les facteurs qui précèdent. Sans doute, les déterminations sentimentales changent d'un individu à l'autre, mais le principe demeure acquis en vertu duquel le phènomène sonore exerce en nous une répercussion d'ordre affectif. Observons de plus qu'au point de vue de leur subjectivité, les sensations sonores sont loin d'avoir la même valeur. Riemann a remarqué que la liberté d'interprétation de l'auditeur se trouve réduite à la zone moyenne de l'échelle sonore et que les sons très élevés comme les sons très bas se perçoivent de manière plus objective, avec une détermination presque constante chez tous les auditeurs. La zone moyenne se rapproche des possibilités sonores atteintes par la voix humaine, qui reste la mesure de ce qu'il y a de plus particulièrement subjectif dans l'ensemble des impressions reçues.

Ceci est le premier stade de l'impression ; l'intellect y demeure inactif, et chez un grand nombre d'auditeurs le contact avec une œuvre musicale se borne à une série d'impressions sonores. Chez d'autres, l'intelligence entre en jeu, perçoit des rapports constants entre les durées, distingue les différences de hauteur des sons, et saisit des relations fixes au sein des combinaisons sonores. Comme l'esprit humain s'affirme avant tout

(1) Voir aussi les remarquables travaux de M. K. Stumpff sur la « Tonpsychologie. » (1883-1890).

organisateur et constructeur, qu'il tend à généraliser, à styliser, à établir des « lois », les concepts d'équilibre de symétrie, d'harmonie, de moindre effort, germent de la sorte, et provoquent de purs états intellectuels. Ce qui distingue essentiellement le phénomène musical du phénomène sonore, c'est le sentiment que certaines lois président au premier, qui restent indifférentes vis-à-vis du second. Des nécessités qui s'imposent aux mouvements de la mélodie oscillant entre la tonique et la dominante, de l'obligation dictée à la matière sonore d'entrer dans certains moules, dans certaines formes, naît ce qu'on peut appeler l'impression musicale proprement dite. Elle est l'apanage d'un petit nombre d'auditeurs, car elle suppose une attention plus soutenue fortifiée par des connaissances techniques étrangères à la masse du public. Selon le docteur de Fleury, la perception de forme pour le vulgaire se relie à un phénomène de mémoire. « Lorsque l'œuvre que j'écoute, déclare-t-il, dépasse le niveau de complexité où je suis parvenu, elle me procure un sentiment d'accablement, d'ennui, d'hostilité presque. A une deuxième ou troisième audition, je distingue quelques lueurs dans le chaos; certains passages m'ont causé du plaisir. Or, ces choses qui ont amené quelque émoi esthétique ne sont ni les plus rares, ni les plus caractéristiques du génie de l'auteur, mais bien les moins neuves, celles qui ressemblent un peu aux œuvres musicales déjà familières à la mémoire (1). » Ainsi, l'émotion résulterait du fait de reconnaître, de retrouver une sensation passée, et le public serait conquis parce qu'il se souviendrait. On a objecté à cette thèse que « reconnaître, c'est commencer à comprendre », et que, par suite, la reconnaissance constitue un pont

(1) Cf. *Revue de Philosophie* (avril 1903).

intellectuel jeté entre l'auditeur naïf et le connaisseur.

Observons de plus que tout auditeur inexpérimenté qui écoute une symphonie a de fausses perceptions de formes; pour lui, le bithématisme et le développement sont perçus comme un polythématisme, et la forme objective donnée par l'auteur à son œuvre se trouve par cela même complètement méconnue. On connaît l'appréciation de Stendhal, qui cependant se piquait d'être mélomane, sur la scène des Ténèbres du *Moïse* de Rossini : « Rossini y déploie, assure-t-il, toute la science de Winter et de Weigl réunie à une abondance d'idées, qui effraierait ces bons Allemands (1). » Or l'abondance d'idées signalée par l'auteur de *la Chartreuse* se réduit à un même trait répété vingt-six fois.

Quoi qu'il en soit, la perception de forme sonore qui met en jeu ce que M. Dauriac appelle « l'intelligence musicale (2) » s'accompagne, tout comme la sensation produite par le son considéré en lui-même et isolément, de certains états affectifs. Ces émotions éveillent l'imagination, et nous arrivons de la sorte au troisième stade du goût musical, stade qui comporte la mise en mouvement d'images motrices, visuelles, ou psychiques. Les images du type moteur sont les plus fréquentes, et leur surgissement est surtout provoqué par le rythme; ce sont elles qui alimentent le goût de la musique dansante, de la musique « allante », et qui transparaissent dans les expressions de « fougue », de « verve », si souvent usitées. Quant aux images visuelles, elles résultent de la musique descriptive ou imitative, grâce au rappel d'impressions visuelles concomitantes à certaines impressions sonores. Enfin,

(1) STENDHAL, *Vie de Rossini*.
(2) L. DAURIAC, *Essai sur l'esprit musical*, 1904.

les images psychiques engendrent des « états d'âme », ce que M. Ribot appelle « des abstraits émotionnels »; elles nous sortent de nous-mêmes, nous *transportent* en dehors de notre moi, dans le temps et dans l'espace. Ce sont les génératrices du rêve, les révélatrices de la vie, de notre propre vie comme de la vie universelle.

Nous dirons donc avec Gurney et M. Dauriac que le goût musical comporte trois degrés : d'abord la sensation du son, de ses qualités, timbre, intensité, etc., qui n'intéresse que l'oreille; puis la perception mélodique, perception de forme, qui exige la mise en action de l'intelligence ; enfin l'éveil de l'imagination avec sa floraison d'images de caractères divers.

Le rôle considérable joué par cette dernière a encore été mis clairement en lumière par M. Souriau qui distingue dans la perception musicale tout un travail de synthèse et d'analyse. A l'audition monodique, la synthèse s'impose afin de rattacher les unes aux autres les sensations qui proviennent des sons successifs; c'est l'imagination qui les soude et les distribue sur une ligne de forme déterminée. Dans l'audition polyphonique, en outre de l'admission par l'oreille d'intervalles réputés consonants, admission qui résulte de l'habitude et qu'élargit progressivement l'accoutumance à des écarts nouveaux, il y a à la fois un travail analytique et un travail synthétique. L'oreille, en arrivant à distinguer dans un ensemble tel ou tel son composant, obéit à un effort d'imagination qui « figure » ce son à l'esprit, et nous porte à lui conférer une plus-value, à le placer en vedette, en dehors de l'ensemble dont il fait partie. De plus, l'opération mentale nécessaire à la reconstruction d'une partie mélodique, après que chacun des sons qui la constituent a été dégagé de ceux qui l'accompagnent, ressort de la synthèse.

Ces quelques considérations permettent de juger par quels efforts et par quelle série de différenciations successives le goût s'est acheminé de la monodie à la polyphonie.

Abordons maintenant le second point, la seconde directive adoptée par l'évolution : le sentiment musical d'abord strictement social évolue vers l'individualisme. Aux hautes époques, l'art est collectif et anonyme, qu'il s'agisse de musique religieuse ou de musique profane. Le plain-chant, aussi bien que la chanson de geste, appartient au groupe comme s'il était l'œuvre de tous; nul ne le revendique comme son bien propre, et il réunit souverainement toutes les adhésions. Bien plus, il n'est point besoin d'artistes spéciaux pour l'exécuter, puisque ce soin incombe à la seule collectivité. Peu à peu, à mesure que l'architecture des œuvres se complique, le sentiment musical perd son caractère social et progresse vers l'individualisme. On voit surgir de la masse du public des corporations d'artistes, des professionnels qui réclament la paternité de leurs compositions; ménestrels et jongleurs possèdent seuls l'habileté techniqne indispensable pour les exécuter convenablement, et la foule, d'exécutante qu'elle était d'abord, devient progressivement passive. Le goût tend à se différencier; des opinions contraires et hostiles les unes aux autres s'élèvent; blâmes et admirations viennent féconder l'ardeur procréatrice des artistes en stimulant les amours-propres. De nos jours, l'art n'a pu échapper au principe de la division du travail, et il se fabrique malheureusement de la musique commerciale, industrialisée et tarifée à l'instar des pâtes alimentaires et des vêtements confectionnés. Cette musique n'existe que parce qu'elle possède une clientèle et des « débouchés ».

Si le goût peut tomber aussi bas par suite de l'abus des spécialisations artistiques, nous le voyons par bonheur s'agrandir et se déshumaniser depuis les origines jusqu'aux temps modernes. Les auditeurs ne veulent d'abord que d'un art s'intéressant uniquement à l'homme, soit pour exalter ses rapports avec la Divinité, soit pour vanter les qualités humaines par la glorification des héros et la louange de la beauté féminine. A cet effet, la musique demeure presque exclusivement vocale ; c'est à la voix humaine qu'elle confie ses destinées, joignant ainsi l'anthropomorphisme de l'instrument à l'anthropomorphisme de l'expression. Peu à peu, la musique instrumentale empiète sur le domaine de la musique vocale; elle se fait apprécier au début par les ressemblances qu'elle affiche avec sa rivale, car elle s'efforce d'imiter les concerts de voix. Wasielewski (1) a montré, par une étude approfondie de la littérature du luth, de quelle façon les formes vocales se sont muées en formes instrumentales; en même temps, les luthistes témoignent d'une tendance marquée à chercher la Beauté spécifique de l'art dans le libre jeu des combinaisons, et cela que les formes employées proviennent de la musique vocale ou de la musique de danse également entachée d'anthropomorphisme, puisqu'elle s'accompagne de mimique et de chorégraphie. De la sorte, on parvient à s'intéresser à la musique considérée en elle-même, abstraction faite des moyens appelés à la réaliser, et l'anthropomorphisme musical se dépouille de son exclusivisme primitif. « Le moment où le sentiment esthétique s'est déshumanisé, écrit M. Ribot, coïncide avec l'apparition du sentiment de la

(1) Wasielewski, *Histoire de la musique instrumentale au seizième siècle.*

nature, apparition tardive parce qu'elle nécessitait la conquête de la nature par l'intelligence et le sentiment », parce qu'elle exigeait des abstractions et des généralisations toujours plus profondes et plus étendues, et une extension toujours plus large de la sympathie.

Cette lente évolution du goût vers des représentations plus subtiles et plus pénétrantes de la nature, vers la prise de possession d'une plus grande quantité du monde, se traduit par les progrès de l'expression. Elle suppose que des rapports constamment plus nombreux et plus étroits se sont révélés entre les impressions qui ressortissent de nos différents sens, que des déterminations objectives se sont imposées à certaines formes musicales, à certains groupements sonores par le secours des autres arts, qu'en un mot les divers appareils de notre système sensoriel se sont syndiqués pour nous donner une impression totale des phénomènes. L'art musical met l'ensemble de ces signes spéciaux au service de cet effort commun ; de là découlent les transpositions sonores, une sorte d'équivalent musical des choses, un transfert dans le monde des sonorités des mouvements du monde réel. M. Jules de Gaultier a trouvé, pour caractériser une telle reconstitution des apparences extérieures par les moyens matériels de chaque art, le vocable heureux de transsubstantiation (1).

L'expression musicale n'est donc autre chose qu'une équivalence, qu'une équation posée entre un geste extérieur ou un remous interne et une modalité sonore. Nous savons que l'impression acoustique crée en nous « des dispositions dépendantes de l'état organique et de l'activité nerveuse que nous traduisons par les termes vagues : joie, tristesse, tranquillité, inquiétude, etc. »

(1) Jules de Gaultier, *la Fiction universelle*.

De telles dispositions se précisent et s'accentuent dès que la musique s'associe à la parole ou à la mimique, et se propose ainsi un « programme » plus ou moins nettement défini. Le concours apporté par d'autres arts à la musique facilite d'autant mieux le travail d'objectivation expressive que, par une illusion naturelle, nos impressions musicales tendent d'elles-mêmes à s'objectiver. En projetant la sensation en dehors de nous, nous lui donnons une existence indépendante de la nôtre et nous la localisons pour ainsi dire dans la cause qui l'a excitée.

Il suffit qu'un instrument idéographique tel que le langage vienne consolider ce transfert pour que l'expression musicale revête un caractère stable et échappe à toute anarchie d'interprétation.

Le sentiment de la nature s'impose au goût musical, en raison de l'imitation plus ou moins fidèle que l'art permet de retracer des sonorités naturelles. C'est par son côté extérieur, immédiat, et pour ainsi dire tangible, que ce sentiment se perçoit; la musique est jugée d'autant plus pittoresque qu'elle s'ingénie avec plus d'exactitude à créer ce qu'on pourrait appeler des « trompe-l'oreille ». On en vient ensuite à raffiner sur cette conception du monde matériel, on se détourne de la description proprement dite pour écouter la philosophie que parlent les choses en un langage mystérieux et subtil. De l'immense machine qui nous enserre, nous démontons lentement les mille rouages et découvrons entre ceux-ci d'innombrables rapports ; des lois de dérivation se pressentent et, d'une cellule initiale, par une série ininterrompue de divisions dichotomiques, de généalogies thématiques, jaillit toute une symphonie.

*
* *

Jusqu'ici, nous avons passé en revue les conditions générales qui commandent l'évolution du goût musical et nous nous sommes efforcé de montrer qu'elles se résument dans la loi de différenciation. Il convient maintenant d'examiner les facteurs qui ont plus spécialement influencé notre goût national et qui relèvent de ce qu'on pourrait appeler les « circonstances locales ».

Au premier rang de ces facteurs se présente l'importation étrangère dont le poids a pesé si fréquemment sur notre développement esthétique. Tour à tour, la musique italienne et la musique allemande ont en effet aspiré à la prééminence, les Bouffons, Gluck et Wagner jalonnant les étapes les plus saillantes de l'invasion de l'art étranger ; dernièrement, la musique russe et la musique scandinave provoquaient chez nous des engouements dont l'élan n'est point encore amorti. Et alors une question se pose : Sommes-nous, ainsi que certains le prétendent, des « Déracinés » musicaux ? « Les Français, écrivait Mozart, ne peuvent rien faire par eux-mêmes ; ils sont obligés d'appeler les étrangers à leur aide ». D'un autre côté, M. Dauriac ne serait pas éloigné de croire que les réactions violentes et soudaines de notre goût musical prouvent que le génie national semble manquer de ressources suffisantes pour résister à l'influence étrangère. Nous pensons qu'il est possible d'appeler de la sévérité de ces jugements en faisant voir que la marche saccadée et irrégulière de l'évolution de notre goût met seulement en lumière les caractéristiques de l'esprit français, et affirme, dans une certaine mesure, l'excellence de ses qualités.

A ceux qui reprochent aux Français leur passion pour l'exotisme et la nouveauté étrangère, on répondra

que, de l'accueil si empressé que nous faisons à l'art du dehors, résulte l'augmentation de notre horizon intellectuel ; prédisposé aux qualités d'équilibre et de raison, le génie français comprend celui des autres nations beaucoup mieux que celles-ci ne saisissent le sien propre ; il est essentiellement objectif, et attaché passionnément à la réalité des choses. Tout caractère outrancier le choque et il l'élimine impitoyablement. Qu'au contraire une œuvre étrangère dissimule seulement sous des apparences trop localistes la nouveauté et la puissance originale de sa conception, le goût français l'adopte en principe, mais il se livre sur elle à une sorte de mise au point et de polissage. Après en avoir extrait le suc, il la remanie à sa façon, avec les nuances et les demi-teintes qui lui sont chères, avec les arrangements de perspectives qu'il trouve indispensables. En raison de sa situation moyenne qui la place à mi-chemin entre la zone d'influence saxonne et la zone d'influence latine, la France présente un terrain merveilleusement propice aux luttes d'idées et sert de laboratoire intellectuel au monde entier.

Les deux marques distinctives les plus frappantes du caractère français paraissant résider dans la sociabilité et l'intellectualisme, l'une et l'autre permettent d'expliquer bien des particularités de notre goût musical. Tout d'abord, il semble qu'on puisse rattacher à la sociabilité la passion du théâtre qui a déteint sur la musique et qui a si longtemps assuré chez nous la prédominance de la musique dramatique sur la musique pure. «Le théâtre, remarque M. Fouillée, devait acquérir en France un développement particulier, parce qu'il est vraiment une institution et une œuvre sociales (1).»

(1) Fouillée, *Esquisse psychologique des peuples européens*.

Notre musique ne résume-t-elle pas d'ailleurs en un curieux raccourci la marche des phénomènes sociaux? Si le style polyphonique correspond, dans l'histoire de la musique française, à l'organisation de la société et à l'éveil de la puissance disciplinée des masses, nous voyons, lorsqu'une réaction vers l'individualisme, préparée par l'activité des études humanistes, vient à se produire, le besoin d'expression se transformer, négliger la collectivité qui se réduit au rôle de chœur, sorte de décor vivant, pour s'attacher plus spécialement à l'individu. On s'occupe alors à serrer de plus près la personnalité humaine, à dessiner des portraits et non plus à édifier de vastes ensembles ou à tracer des symboles. Au sein du motet et du madrigal, la mélodie principale prend un rôle dominateur, pendant que les autres parties abandonnent leur liberté rythmique et ne s'attachent plus qu'à une fonction harmonique.

A mesure aussi que la forme aristocratique s'unifie et se centralise en se fondant dans la royauté absolue, les figures musicales vont en se solennisant en quelque sorte, et s'orientent vers des types à la fois plus généraux et plus nobles. Le goût musical, au siècle de Louis XIV, se trouve ainsi en réaction contre les tendances individualistes de la Renaissance; il associe l'idée polyphonique d'organisation et de discipline à l'idée monodique d'autorité et de liberté. Lorsqu'au dix-huitième siècle perce en littérature le sentiment de la nature, lorsque, sous l'action de Rousseau et des Encyclopédistes, les doctrines humanitaires viennent surexciter, jusqu'à la rendre maladive, la sensibilité sociale, les œuvres musicales éprouvent le contre-coup des investigations nouvelles; on les sent torturées, fécondes en contrastes et en exagérations, poussées à la déclamation et à l'enflure.

L'influence des littératures allemande et anglaise, les guerres de la Révolution et de l'Empire préparent le mouvement romantique, et le wagnérisme se dresse ainsi que la formidable arrière-garde de l'invasion saxonne qui a rempli de son tumulte la moitié du dix-neuvième siècle.

La facilité que nous montrons à adopter les esthétiques étrangères et à les imiter dérive encore de la sociabilité. A en croire M. Tarde, le degré de sociabilité chez un peuple se mesure en partie à son pouvoir d'imiter et à son goût d'imiter. Stendhal fulminait contre « l'esprit de société » qui avait affaibli en France l'habitude de l'attention; il lui faisait un crime d'avoir desséché le cœur et tari l'imagination en établissant la tyrannie d'une sensibilité moyenne, de façons communes de penser et de sentir. C'est cependant à cet esprit de société que nous sommes redevables de la forme lyrique d'opéra, issue des mascarades et ballets de cour. La sociabilité entraîne d'indéniables avantages d'organisation et de cohésion, mais, comme toute médaille a un revers, elle est responsable du développement du snobisme. Rassemblant les admirations de coterie autour de ce qui se pique de virtuosité et de singularité, professant le culte de la chose rare, précieuse ou baroque, le snobisme provient de l'instinct d'imitation qui pousse les tempéraments de médiocre résistance à se modeler sur des types de silhouette plus accusée. Jusqu'à un certain point, il a favorisé la prolongation de la lutte des Gluckistes et des Piccinnistes en la transformant en querelle de « coins ».

On le retrouve au fond des admirations empruntées des habitués du Théâtre italien et chez la plupart des wagnériens de la dernière heure. La sociabilité rend compte du singulier mélange de routine et d'aspirations révolutionnaires que manifeste l'esprit français. Le

Français est, en effet, conservateur à outrance, et maintient avec une inertie regrettable les habitudes et les procédés les plus surannés; mais cela ne l'empêche pas de se montrer révolutionnaire avec tout autant d'énergie, phénomène qui reçoit son explication de la puissance réalisée en France par le sentiment social. Asservi à la routine, l'individu abdique son initiative personnelle, et se plie à la tradition collective, tandis que la tendance révolutionnaire découle de la contagion exercée sur la masse par une idée nouvelle.

Passons maintenant à l'Intellectualisme. Il prédispose à la logique, au radicalisme d'esprit, au jacobinisme; appliqué au goût musical, il se montre plus favorable à la musique dramatique qu'à la musique symphonique et fortifie dans ce sens l'action de la sociabilité. C'est que, dans la musique dramatique, de pareilles dispositions psychologiques rencontrent immédiatement matière à explications; il y est loisible de donner la raison de tel ou tel dispositif sonore, de constater l'ajustement adéquat d'une mélodie aux paroles qu'elle supporte. Le type français de l'Opéra, qui se base sur la fusion complète de la poésie et de la musique, découle, à n'en pas douter, de nos velléités rationalistes; il exige la mise en œuvre des idées de simplicité, de justesse, de condensation auxquelles nous tenons par-dessus tout et donne satisfaction à notre besoin de logique. De même encore, le rationalisme consolide la faveur dont a joui chez nous la musique descriptive. Si nos chansons à plusieurs voix des quinzième et seizième siècles font si souvent appel au sens de la description, à la traduction sonore des contingences extérieures, c'est que notre rationalisme y trouve son compte. D'ailleurs, on peut facilement suivre les modalités de son influence sur les variations

du goût musical. Voyez le goût monodique des hautes époques : ne correspond-il pas aux quelques idées simples, riches d'autorité, que promulgue la doctrine chrétienne ? Plus tard, les associations psychiques se multiplient ; il se dessine dans les esprits une inclination vers le commentaire et la scolastique, et cette disposition mentale correspond aux efforts de la musique polyphonique. Certains documents exhumés par Coussemaker, certains « triples » et « quadruples » des douzième et treizième siècles constituent de véritables « disputationes » musicales. Les tentatives opérées à la Renaissance au sein de l'Académie de Baïf présentent le même caractère rationaliste par leur souci constant de restaurer la musique « grégeoise » et d'adapter des mélodies à des mètres antiques. En France, ainsi qu'on l'a justement remarqué, l'esprit s'est développé plus vite que l'imagination ; de plus, la nature même de notre imagination, peu apte, en général, à la rêverie, à l'abandon du Moi au fil des choses, se montre plus féconde en images motrices et visuelles qu'en images psychiques. La comédie et la tragédie ont devancé le drame lyrique et, pour cette raison, nos premiers drames lyriques furent des tragédies en musique et des comédies à ariettes. On a commencé par considérer la Beauté sous ses agréments mineurs, le charme, l'élégance, la joliesse, avant d'être retenu par ses dehors de noblesse, de grandeur et de complexité. « Il y a quelquefois, dit Montesquieu, dans les personnes ou dans les choses, un charme invisible, une grâce naturelle qu'on n'a pas pu définir et qu'on a été forcé d'appeler le « je ne sais quoi ». Ce « je ne sais quoi » caractérise excellemment la mélodie française, comme il reste l'apanage exclusif de l'esprit français. N'est-ce pas que la grâce constitue une qualité éminemment sympa-

thique et rationaliste ? « Raison harmonieuse, écrit M. Fouillée, qui ne veut rien d'excessif ni de heurté. » Par son absence de tension et d'effort, par son aisance à se communiquer à autrui, la grâce s'apparente à la fois avec la sociabilité et avec l'intellectualisme.

Il est intéressant de constater que l'italianisme a surtout sévi dans les milieux élégants affiliés à l'esprit classique, esprit de pur rationalisme. Sans doute, la symétrie de l'Aria italien, l'ordonnance régulière de « l'Opera Seria » et la perfection de travail des virtuoses rencontraient quelques affinités secrètes chez les beaux esprits entichés du culte excessif de la forme, de l'ouvrage nettoyé à la Boileau, sans cesse remis sur le métier. A considérer l'art de ce point de vue formaliste, on se trouvait tout naturellement porté à goûter une musique de cadences arrondies et de périodes équilibrées. Le doctrinarisme classique a donc favorisé l'italianisme en raison de la parenté qu'il affichait avec lui.

C'est encore au rationalisme français qu'il faut imputer en grande partie les ardeurs de la campagne antiwagnérienne. L'œuvre lyrique du chantre de Tristan pénétrait en France au moment où le Romantisme expirant laissait place nette au naturalisme positiviste, et mettait en conflit notre mentalité claire, précise et optimiste avec la mentalité germanique, anxieuse du devenir et inoculée de pessimisme. Aucun accord ne semblait donc possible. M. Caussy a démontré fort judicieusement en quoi l'art wagnérien s'opposait à l'intellectualisme français, comment il s'appuyait sur l'instinct en répudiant la raison, et comment il choquait notre simplicité par sa « grandeur forcée » et l'essoufflement de ses symboles grandiloquents. Des recherches effectuées parmi les critiques dont s'accompagna la représentation mémorable de *Tannhæuser* à l'Opéra

permettraient de retrouver, au milieu d'un fatras de clichés, la substance d'arguments que des écrivains mieux avertis et moins passionnés font valoir aujourd'hui contre l'esthétique du maître de Bayreuth. On verrait de la sorte, et cela ne manquerait pas de piquant, que nombre de ceux que de fervents néophytes traitèrent dédaigneusement d'imbéciles aperçurent alors, par une sorte d'intuition prophétique, les lignes générales du jugement de la postérité. Dès 1861, on reprochait à Wagner de se complaire dans le développement symphonique, et d'encombrer ses drames de longueurs purement musicales. Le reproche subsiste en entier de nos jours.

En définitive, le rôle de l'art d'importation se réduit à susciter de nouveaux aspects et à galvaniser certaines de nos énergies nationales auxquelles des habitudes séculaires ne demandaient qu'un travail réduit et incomplet. Il n'est plus possible de soutenir, avec les anciens musicographes, que l'introduction en France du sens polyphonique revient aux Allemands. Quant à l'italianisme, en admettant qu'il ne soit autre chose que l'appel à la virtuosité et que la mise en action des sensations rudimentaires et presque uniquement physiologiques de la jouissance musicale, convient-il de nous en faire un crime personnel ? Tous les peuples, à cet égard, ne logent-ils pas à la même enseigne ? D'ailleurs, si la politique a répandu en France la musique italienne et secondé le goût de l'opéra ultra-montain, greffe rendue facile par l'affinité des races et leur presque identique culture humaniste, le prétendu engouement de nos arrière-grands-pères pour l'art du « bel canto » se tint à un niveau bien inférieur à celui qu'il atteignait dans le reste de l'Europe. On n'entend point parler de querelles musicales en Allemagne, alors qu'à Paris, Gluckistes et Piccinnistes s'invectivent et se

battent à coups de pamphlets. Si Lulli a importé en France le cadre de la tragédie musicale italienne, il a surtout travaillé sur des canevas de tragédies classiques auxquelles il a adapté de la musique française. La même observation s'applique à la réforme de Gluck, qui sacrifie stoïquement tout à l'expression, c'est-à-dire à ce pourquoi le goût français a toujours combattu, de sorte que cet étranger se trouve plus Français que ses devanciers de France. De même qu'une goutte de réactif suffit à déterminer au sein d'une dissolution l'apparition d'un précipité, de même un musicien de génie suffit à donner aux tendances d'une race la direction assurée autour de laquelle elles tâtonnaient.

Nous devrions même nous savoir gré à nous-mêmes d'avoir protesté avec tant d'énergie, au XVIIIe siècle, contre les gargouillades italiennes alors répandues et prônées dans tous les pays. Le grand public, celui qui frémissait à *Iphigénie en Tauride*, n'avait rien de commun avec les snobs et les pédants qui s'extasiaient aux roucoulements des « tenorini ». Pour ceux-là, la virtuosité tenait lieu d'unique critérium du plaisir éprouvé. C'est qu'elle flatte tout un côté méticuleux, précis et soigneux de notre caractère; elle a quelque chose de sportif, sent l'entraînement et le muscle en bon état. N'oublions pas que le fini, l'abondance des détails, et, par-dessus tout, le sentiment de la difficulté vaincue sont de notables éléments d'admiration. La virtuosité mérite d'autant plus d'attention qu'en musique l'interprète collabore de façon plus intime et plus nécessaire à l'œuvre d'art. Toute composition musicale possède, en effet, deux existences, l'une objective due au travail du compositeur, l'autre, l'existence sociale, qui réclame impérieusement l'intervention de l'interprète. Dans les autres arts, l'artiste se met directement en relations avec

le public et n'interpose point d'intermédiaire entre son œuvre et les dilettanti, alors que le musicien ne peut se passer de l'interprète, sorte de héraut qui proclame son œuvre en face de l'auditeur. L'action du virtuose ajoute alors à la beauté de cette œuvre quand elle ne la défigure pas. Telle est la raison pour laquelle tant d'auditeurs se livrent à de si fâcheuses confusions entre la musique proprement dite et l'exécution. Il se forme des traditions d'interprétation qui s'imposent au public, façonnent son goût et en arrivent à estomper complètement l'expression voulue par l'auteur.

Durant de longues années, l'opinion admit comme article de foi la faible musicalité des Français. On octroyait l'épithète de musicienne aux deux seules nations allemande et italienne. Tout au plus voulait-on considérer Paris comme le lieu où se consacraient les talents européens; cantatrices et virtuoses allaient y faire enregistrer leurs titres de noblesse artistique. Mais le Français n'était musicien que par goût, par éducation, par plaisir, à ce qu'assuraient les pontifes de la critique; il ne l'était pas par essence, avantage réservé aux contemplatifs, aux rêveurs et aux mystiques. En matière de critérium du goût musical, on proclamait la facilité dont témoignent les peuples germaniques à chanter en chœur et la prodigieuse volubilité des vocalises italiennes. Nous savons aujourd'hui ce qu'il faut penser de pareils clichés. Un peuple dont le folklore recèle d'incomparables trésors, un peuple qui sut aux quinzième et seizième siècles créer la plus riche des littératures polyphoniques, un peuple qui produisit Rameau, ce musicien génial dont la gloire si longtemps méconnue monte irrésistiblement à l'horizon de l'art et commence à éclipser celle du chevalier Gluck, un tel peuple en présence d'un tel passé ne craint aucune comparaison.

Après avoir magnifié de ses larmes les accents d'Iphigénie, et avoir associé dans son admiration *Don Juan* et *le Freischütz*, la France s'est ouverte à l'ésotérisme wagnérien avec un fanatisme non encore apaisé. Toutes les nations commirent des erreurs musicales et la nôtre n'échappa point à la loi commune ; il n'empêche que la marche féconde et sûre de son développement artistique s'atteste depuis trente ans par des faits d'une victorieuse éloquence. Durant la période qui va de César Franck à Claude Debussy, une page presque entière de l'histoire de la musique s'est écrite dans notre pays.

L'évolution du goût ne s'effectue jamais sans retours en arrière ; elle oscille entre la procession et la régression, car l'habitude consolide certaines manières de sentir qu'il devient, par la suite, très laborieux de détruire. Chaque génération tend, en vieillissant, vers une sorte de tradition qui n'est le plus souvent qu'un déguisement de la routine, et prend une attitude de critique vis-à-vis de ses cadets. On est prédisposé à traiter de chimériques les conceptions de l'avenir et à considérer comme suffisantes et raisonnables celles auxquelles le passé a accordé un semblant de réalisation. Chaque génération recrée ainsi la tradition à son profit.

L'évolution de l'art précède toujours l'évolution du goût, et le degré de culture d'une société se mesure, jusqu'à un certain point, à l'intervalle de temps qui sépare ces deux mouvements. Un véritable artiste, créateur et novateur, sera d'autant moins longtemps méconnu que la société qui l'entourera sera plus affinée.

A toutes les époques de l'histoire de la musique retentit le cri des conservateurs doctrinaires : « Où allons-nous ? Que va devenir la musique ? » Lorsqu'un musicien estime que la technique précédemment usitée manifeste une insuffisance déclarée pour réaliser l'idéal

qu'il entrevoit, il brise les moules anciens, s'efforce d'en construire de nouveaux et cherche ainsi à fixer une portion encore ignorée du devenir de l'art. Aux yeux des contemporains, de semblables tentatives s'interprètent généralement comme des symptômes d'hostilité à l'égard des formes épuisées, et telles individualités, qui, vues par nous à distance, apparaissent avec la marque de leur époque et accusent une indéniable parenté, sont considérées de leur temps comme nettement étrangères les unes aux autres.

On juge presque toujours mal ses contemporains parce que la valeur réelle d'une innovation disparaît dans le conflit des passions qu'elle soulève. A l'histoire seule appartient le jaugeage exact des œuvres et leur placement définitif dans l'échelle de la beauté.

Dans les pages qui vont suivre, nous avons tenté d'esquisser les étapes successives de l'évolution du goût musical en France ; nous disons esquisser, parce que chacun des « moments » que l'histoire de la musique fournit à l'observateur, et qui, selon l'heureuse expression de Jules Laforgue, se résume en une certaine formule de sensibilité esthétique, exigerait une monographie complète, une étude approfondie.

La principale difficulté d'un travail de cette nature consiste dans l'inégale répartition dans le temps des éléments d'information, et des documents révélateurs du goût. Fort rares aux hautes époques, ils se multiplient à mesure qu'on se rapproche de l'époque actuelle ; mais la rareté des anciens jugements sur la musique trouve une compensation dans la plus grande valeur qu'ils retirent du caractère collectif présenté par le sentiment esthétique au moment où ils ont été émis, et, de la sorte, il s'établit un équilibre entre la disette des temps lointains et l'abondance du passé qui nous touche.

CHAPITRE I

LE GOUT MONODIQUE

Les premiers aliments du goût musical sont les monodies. Impressionné par la simple ligne mélodique qu'il est arrivé à percevoir comme synthèse de sons isolés et successifs, l'auditeur éprouve à en discerner la forme un plaisir intellectuel, sur lequel l'émotion vient se greffer.

Dès l'aurore de la musique française, deux espèces de mélodies représentent la notion de forme sonore déjà acquise par le public : ce sont la cantilène grégorienne et la chanson populaire; toutes deux n'admettent qu'un seul instrument de traduction, à savoir la voix humaine, et toutes deux s'associent au langage, parfois à l'art du geste, revêtant de la sorte un caractère expressif d'une grande précision.

En raison de ce que l'art qu'elles connaissent et cultivent est anonyme et social, les hautes époques sont particulièrement pauvres en jugements esthétiques formellement énoncés, mais, comme les œuvres qui les

illustrent s'adaptent exactement aux tendances du public contemporain, ces œuvres portent beaucoup plus fidèlement témoignage sur celles-ci que les brèves et rares indications disséminées soit dans les chroniques, soit dans les écrits des théoriciens.

Nous allons essayer, au moyen de ces deux manières d'être de la monodie, de déterminer les principaux aspects du goût musical.

I

La rapide extension, prise par le plain-chant en Gaule, et la solidité de son établissement tiennent aux antécédents sociaux, à la culture et à la centralisation intellectuelles imposées aux vaincus par le romanisme triomphant.

Que va faire, en effet, le christianisme au moment où le paganisme disqualifié et réduit à un rôle purement décoratif, laissait les cœurs vides ? Pour poursuivre son chemin et conquérir à son tour les intelligences, la religion nouvelle utilisera ce levier puissant entre tous qu'est la force des habitudes traditionnelles. Le monde romain lui fournit un instrument forgé à la suite de longs et persévérants efforts ; elle va s'en servir pour s'adapter tout ce qui, dans l'état social existant, peut se plier sans trop de peine et de compromis à la rigueur de ses rites.

Le christianisme s'introduit donc dans la centralisation laïque à laquelle il superpose aisément une centralisation religieuse ; l'art lui servira pour propager ses doctrines et il en modifiera habilement les manifestations

pour atteindre son but sans froisser les usages désormais acquis. Aucun anneau de la chaîne du passé ne sera brisé. L'histoire de l'architecture est le miroir fidèle de cette adaptation, la basilique latine devenant peu à peu la basilique chrétienne.

Il en est de même pour la musique ; « la musique de l'Église, dit l'abbé Cartaud, est l'héritière des débris du passé », et l'abbé Vigourel, précisant le caractère de la musique liturgique, déclare que « l'Église de Rome a été comme le confluent naturel de l'art juif, grec et romain ». Les beaux travaux de M. Gevaert sur la musique de l'antiquité ont clairement démontré la filiation hébraïco-hellénique de la « Cantilène romaine ». Au septième siècle, Isidore de Séville écrit : « Les antiennes sont venues des pays grecs ; les répons ont été trouvés il y a très longtemps en Italie (1). » On rattache aujourd'hui la forme psalmique avec sa pause de médiante, et celle des intonations finales, au courant hébraïque, tandis que les imitations de « nomes », que l'on rencontre constamment dans le chant grégorien, sont imputables au courant grec. La question d'origine semble à peu près élucidée (2), et la solution classique qu'on lui attribue explique la facilité avec laquelle le chant grégorien s'est développé dans un milieu pénétré de culture gréco-latine. En raison des éléments qui ont concouru à sa formation, la cantilène liturgique n'apparaît donc pas, à proprement parler, sous les dehors d'une

(1) Gevaert, *Origines du chant liturgique de l'Eglise romaine*, p. 15.

(2) Observons cependant que M. Vincent d'Indy, dont on connaît la haute autorité en matière de chant grégorien, paraîtrait porté à admettre que les cantilènes liturgiques sont d'invention purement chrétienne. — Voir V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, Ier livre, p. 65.

musique nouvelle; elle utilise des matériaux déjà connus, et réduit ainsi au minimum l'évolution du goût monodique

Seulement, par la voix de l'Église, se proclame la supériorité de la musique de chant sur l'ancienne citharodie instrumentale (1). Cassiodore, encore tout imprégné des habitudes romaines, appelle la voix des fidèles : « une cithare vivante », et la philosophie spiritualiste qui découle de l'enseignement chrétien déclare que la défaveur imposée à la musique instrumentale constitue un progrès, car : « ce qui autrefois était traduit par les instruments, est maintenant exprimé par des organes doués de raison (2) ». Le goût est donc bien nettement vocal et de caractère anthropomorphique. On voit ainsi l'exégèse chrétienne s'appliquer à flatter le rationalisme de la race, et à détourner le goût musical de l'ancien art païen qui agonise, faute de clientèle.

(1) On peut trouver dans *les Problèmes musicaux d'Aristote* la preuve de la tendance anthropomorphique qui donne à la musique vocale la prééminence sur la musique instrumentale.

On y lit en effet ce qui suit :

Problème X. « Pourquoi, *étant admis que la voix humaine est plus agréable que le son des instruments*, celle d'une personne qui chante sans paroles ne sera-t-elle pas plus agréable, par exemple celle des chanteurs qui font le *térétisme* (qui fredonnent), mais plutôt la flûte ou la lyre ?

« N'est-ce pas que, même dans ce cas-là, *à moins que les chanteurs ne produisent des sons imitatifs*, ce n'est pas aussi agréable ? La voix humaine est plus agréable, mais les instruments sont plus sonores que la bouche. — Voilà pourquoi, il est plus agréable d'entendre le jeu d'un instrument que le térétisme. »

Problèmes musicaux d'Aristote. Traduction française par Ch.-Em. Ruelle, 1891. On remarque l'intéressante allusion aux *Sons imitatifs* dans laquelle apparaît un symptôme précurseur du sentiment pittoresque en musique.

(2) Cassiodore, *In Psalterio præfatio* (Gevaert, *loc. cit.*), p. 27.

Le chant ecclésiastique en arrive à détenir une manière de monopole esthétique dont les Chroniques citent quelques exemples des plus suggestifs. Grégoire de Tours rapporte que le roi Gontran, alors qu'il célébrait en 585 la Saint-Martin à Tours, s'en fut dîner chez l'évêque, et demanda qu'on lui chantât, pendant le repas, le Graduel entendu la veille à la messe (1).

Le sentiment musical traduit par l'usage du plain-chant est un sentiment essentiellement social. C'est à l'ensemble de la communauté chrétienne que l'Église en demande la manifestation. Et même, l'expression de « communauté chrétienne » ne prend une réalité objective que dans et par la musique liturgique en laquelle « communient » vraiment patriarches et fidèles.

L'unisson symbolise puissamment le but de ces exécutions en commun, car il constitue le signe musical de la famille chrétienne, et l'acte liturgique établit entre tous ses membres, entre les dignitaires et les plus humbles des croyants, un lien social d'une solidité éprouvée.

Aussi, les Pères de l'Église regardent-ils l'exécution en commun comme un moyen infaillible d'agrégation à la doctrine du Christ. Saint Augustin s'écrie : « Combien versai-je de pleurs par la violente émotion que je ressentais lorsque j'entendais, dans notre église, chanter des hymnes (2) ! »

« Le chant, affirme saint Bernard, réjouit l'esprit

(1) Au moins, ce monopole existe-t-il aux hautes époques, car il ne faudrait pas croire que les autorités ecclésiastiques aient toujours professé, par la suite, un ostracisme intransigeant à l'égard de la musique instrumentale. Voir à cet effet : FORTUNAT. Au neuvième siècle, à Saint-Gall, Tutilo accompagnait ses tropes avec des instruments à cordes et à vent.

(2) SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, liv. IX.

des fidèles, dissipe l'ennui, aiguillonne la paresse. » « Le psaume que nous avons chanté, dit encore Origène, a réuni toutes les voix en une seule, et le cantique s'est élevé harmonieusement à l'unisson (1). » Avec quel soin l'Église procède à la distribution des rôles entre le pasteur, les chœurs et le peuple ! Tantôt, la communauté se divise en deux groupes dont chacun chante un verset ; c'est la psalmodie antiphonique ou chant à chœurs alternés ; tantôt, les fidèles ou les chantres répètent les paroles prononcées par le Lecteur ; c'est ce qu'on appelle le Répons.

Le type rudimentaire du chant responsorial se trouve dans la Litanie ; le texte du répons est exécuté en solo par un diacre, et la dernière phrase mélodique répétée par le chœur des fidèles sous forme de refrain. Par l'usage du « refrain », la mélodie liturgique recourt à un procédé éminemment populaire et affirme la vitalité du goût national pour ce dispositif essentiel. L'antienne intercalée dans la suite du psaume ou du cantique n'est pas autre chose qu'un refrain primitivement très court (2). Il y a donc là pénétration dans l'art religieux des habitudes probablement très anciennes que marque si bien la chanson populaire. Ce que nous tenons à faire ressortir ici, c'est le caractère collectif, social, de la jouissance esthétique produite par l'exécution en commun.

Mais un problème se pose immédiatement. A quel métronome intérieur obéissent des chanteurs appelés à collaborer, sans culture préalable, à la partie musicale des offices ? Grâce aux savants travaux accumulés par l'école bénédictine, nous savons maintenant que

(1) Origène, *Commentaire sur les Psaumes.*

(2) R.-P. Pothier, *les Mélodies grégoriennes*, ch. XVI.

ce métronome n'est autre que le rythme du langage, du parler latin. « Accentus seminarium musices », dit Martianus Capella. C'est que l'accent tonique et l'accent oratoire, seuls connus des fidèles faisant usage du latin vulgaire et ne distinguant les voyelles que par la qualité et non par la quantité, suffisent à musicaliser le langage.

Au reste, les premières monodies chantées par ces fidèles appartiennent à un type fort simple qui, par son faible ambitus, se rapproche beaucoup de la déclamation ordinaire. Seules, les syllabes accentuées se chargent de figures neumatiques peu compliquées, la ligne mélodique se déployant sobrement dans une nudité toute primitive. Le caractère social du sentiment musical s'atténue dès que la monodie liturgique s'épanouit et que « la musique prend le pas sur la parole ». Au septième siècle, selon M. Gevaert, les cantilènes appartiennent à un type différent de celui que pouvaient chanter des exécutants dépourvus de culture technique; les dessins mélismatiques et les vocalises se glissent en grand nombre dans la trame du plain-chant et nécessitent, de la part des interprètes, une habileté à laquelle la collectivité demeure étrangère. Il se produit alors dans son sein une sélection et un commencement de spécialisation, et si la jouissance esthétique conserve son caractère social, l'exécution cesse de rester collective. Ce n'est pas le lieu de rappeler ici les origines des corps spéciaux de chantres religieux, des *Scholæ* devenues indispensables en suite des obligations nouvelles créées par le développement musical des cantilènes de la première époque. Nous avons voulu seulement mettre en lumière le fait qui préside aux destinées du goût et qui s'affirme dans la participation de tous à la communion avec l'œuvre d'art.

Cherchons maintenant ce qu'il est permis d'induire du plain-chant en ce qui concerne le sentiment esthétique éprouvé. A quels besoins la monodie liturgique donne-t-elle satisfaction, et de quelle façon se délimite son pouvoir d'expression ?

Ce type musical s'adresse à la fois à l'intelligence et à la sensibilité du public qui l'écoute ; il s'adresse à son intelligence par son accent de signification et par son symbolisme représentatif; il frappe sa sensibilité par l'accent pathétique et par sa tendance à l'ornementation. Le public chrétien veut être ému et consolé, mais il veut aussi qu'on l'instruise; il désire trouver dans la musique, comme dans tous les arts, un signe des vérités qui lui sont enseignées, l'exact reflet des mystères qu'il vénère, et la traduction en images de ses articles de foi. La cantilène grégorienne remplit ce but multiple.

Dans les premières formes qu'elle adopte, formes qui diffèrent si peu de la déclamation que saint Augustin les rapprochait de la récitation (1), se fait jour un souci constant de renforcer l'accent de signification et de souligner les parties vitales du discours. A cet effet, les groupements neumatiques se rassemblent sur le mot important auquel il convient d'apporter du relief; ils renforcent l'accentuation, attirent l'attention et l'obligent à s'appliquer aux termes essentiels.

Lorsque la mélodie, plus libre et plus souple, comporte des élans au-dessus de la mèse, les préoccupations de déclamation et de justesse expressives commandent presque toujours ses évolutions, mais le rythme ne cesse jamais de s'établir par la façon dont

(1) Saint Augustin, «... ita ut pronuntianti vicinior esset quam psallenti. »

les phrases modulent. L'arrêt sur la dominante et la sous-dominante, dans les deux parties d'un verset de psaume, constitue une relation mélodique, asseoit un ordre dans la succession des sons et, par conséquent, dessine un rythme. Tous les tons présentent une symétrie constante de modulation ou de cadence; balancement de la pensée enfermée dans la forme psalmique, balancement des conclusions, des cadences, tout cela se relie au goût oratoire. On ne sépare point l'esprit de l'oreille, et l'abbé de Cluny Odon traduit fort exactement les tendances de la foule en s'étendant longuement sur l'art des divisions et des pauses qu'il déclare indispensable au chant.

Le rythme oratoire est expressif, parce que des coupures qu'il impose au discours, de la fragmentation qu'il lui fait subir, résulte la mise en valeur du sens des phrases. Ici, le plaisir est tout intellectuel, l'auditeur percevant plus facilement les nuances et se réjouissant d'associations ou de contrastes d'idées que la déclamation sait dégager avec netteté.

Le texte verbal vient faciliter la compréhension musicale ; adapté à la mélodie, admettant les mêmes pauses et les mêmes coupures que celle-ci, il la justifie peu à peu à l'égard de l'auditeur qui en arrive à ne plus percevoir l'un des textes sans l'autre. D'ailleurs, une musique sans paroles n'eût pas atteint le but que se proposait l'Église, à savoir de présenter aux fidèles des vérités philosophiques ou théologiques, des actes précis de foi, d'amour et de louange. Elle eût été inapte à remplir une fonction pédagogique, et cèci explique comment la musique vocale dut reléguer à l'arrière-plan toute musique instrumentale et se constituer un monopole.

Il importe essentiellement que de la musique découle un enseignement. Saint Bernard déclare qu'il faut se

garder de détourner l'attention, « par la beauté du chant ecclésiastique et par l'agrément qu'on y trouve, du sens des paroles saintes qui en sont le sujet (1) », et, de son côté, saint Paul commande : « Instruisez-vous par des psaumes, des hymnes et des cantiques. »

D'après saint Denys l'Aréopagyte, « les chants sacrés opèrent en ceux qui les récitent saintement une heureuse disposition à recevoir et à conférer les sacrements ». Aussi, le chant grégorien se revêt-il, comme l'officiant, de vêtements spéciaux qui signalent aux fidèles l'importance et les caractéristiques de la fête célébrée. Certaines formules lyriques s'adaptent au chant férial ou solennisent le chant festival, apportant ainsi au culte l'appoint de leur symbolisme (2).

En son beau livre sur l'Art religieux au treizième siècle, M. Emile Mâle a montré quelles étroites obligations incombaient aux sculpteurs, imagiers et verriers des hautes époques. La musique subit les mêmes sévérités doctrinales. C'est ainsi que le chant psalmodique encadre par chaque verset trois modulations distinctes et nécessaires, l'intonation, la médiation et la terminaison, que chacune de ces divisions obéit à des règles fixes, précises et minutieuses, régentant jusqu'aux intervalles des notes, jusqu'au sens ascendant ou descendant que la terminaison doit affecter par rapport à l'intonation de l'antienne. Mais il y a plus, et un véritable symbolisme représentatif s'affirme, ainsi que l'a

(1) Saint Bernard, Lettre 398 à Guy, abbé de Montier-Ramey, diocèse de Troyes.

(2) Thiéry, *Etude sur le chant grégorien.* Bruges, 1883. Voir aussi : A. Gastoué, *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien*, Paris, 1904, en ce qui concerne les *Formules* caractéristiques de chaque *Mode* et la différence des formules suivant l'espèce du chant.

ingénieusement montré M. Vincent d'Indy (1), dans un grand nombre de pièces liturgiques. Le Père, le Fils et le Saint-Esprit, par exemple, recevront des attributs sonores caractéristiques, constitués par des groupements neumatiques de forme fixe, dont le pouvoir suggestif bien déterminé se conserve dans tout le cours de la mélodie. Celle-ci se tisse de la sorte de véritables « motifs » musicaux à signification conventionnelle, qui parlent à l'oreille de l'auditeur de la même façon que les symboles graphiques des imagiers et sculpteurs parlent aux yeux des spectateurs. Il y a même là une nouvelle démonstration de la sobriété artistique que manifestent toutes les productions du moyen âge. L'art médiéval économise toujours ses forces, et obtient le maximum d'effet avec le minimum de moyens.

Voilà pourquoi l'usage des « timbres » ne contredit point la tendance à l'expression symbolique ; tout au contraire, il la seconde en la purifiant, en l'élevant vers des moyens essentiels et définitifs ; il résulte du principe de l'économie de l'effort, et met en action la mémoire de l'auditeur. Grâce à lui, aucun temps ne se perd à explorer une nouvelle mélodie, et rien ne vient détourner la musique de son but pédagogique. On évite de la sorte de distraire l'esprit, en lui offrant des formes inédites dont la perception dériverait à leur profit une part notable d'attention. Libéré de semblables préoccupations, l'auditeur demeure tout entier à ce qu'on lui enseigne, il y trouve même plus de plaisir, parce qu'il « reconnaît le soutien musical du texte (2) »,

(1) Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Ier livre.

(2) Aristote consacre un de ses *Problèmes musicaux* au plaisir éprouvé à l'audition d'une mélodie déjà connue :

Problème V. « Pourquoi écoute-t-on avec plus de plaisir

et qu'il se repose ainsi sur une habitude musicale. L'art souligne, en outre, de cette façon, son caractère social, puisqu'il puise au fonds commun, dans le trésor mélodique accumulé par la collectivité (1).

Notons que le symbolisme représentatif constitue, jusqu'à un certain point, l'état embryonnaire de la tendance qui se développera par la suite, à admettre des thèmes conducteurs caractéristiques. Il n'est peut-être pas trop osé de voir en lui le principe initial d'où devait sortir l'emploi du « leit-motif », blasonnant un personnage, ou associé à une idée générale, dans la musique dramatique. Ajoutons que sous ses apparences se cachent encore les dispositions de notre goût à l'égard de la musique descriptive.

Venons-en maintenant à la sensibilité ; au plaisir dont nous avons esquissé les grandes lignes, et auquel collaborent l'intelligence et la mémoire, se joignent des états affectifs provenant de la succession des impressions sonores, de l'action de l'accent pathétique, et des velléités ornementales affirmées par la mélodie.

De par le choix des intervalles, la jouissance esthétique excitée demeure grave, ordonnée, régulière. « La

ceux qui chantent des morceaux de musique que l'on se trouve connaître à l'avance que des morceaux encore inconnus ? »

Réponse. « L'intention du compositeur est, en quelque sorte, plus facile à saisir, lorsqu'on connaît le morceau chanté. On *reconnaît*, de plus, que ce qui nous est familier est plus agréable que ce qui ne l'est pas. »

On voit que la théorie esthétique de la « reconnaissance » ne date pas d'hier.

(1) Voici comment M. Gastoué s'exprime au sujet des « cadences grégoriennes » : « Les auteurs des cadences, loin d'employer toutes les combinaisons que l'on peut former avec des mélanges de rythme, se sont attachés à ne se servir que des *formules usitées de leur temps...* » (*Cours de plaint-chant romain grégorien.*)

tonalité grégorienne, écrit le P. Mocquereau, est antipathique à la sensible ; jamais elle n'amène une cadence, en la préparant par son demi-ton inférieur. » Elle restreint son pouvoir émotionnel à la traduction des sentiments simples et profonds, et n'utilise du clavier musical que la zone la plus adéquate à cette traduction. Reissmann a fait observer que, tandis que la joie résonne en intervalles largement ouverts, la tristesse, la mélancolie, et, en général, tout sentiment retenu, diminuent ces intervalles, resserrent l'amplitude de la tessiture, et emploient des successions lentes et monotones (1). La cantilène liturgique obéit aux nécessités qui déterminent les premières manifestations de l'émotion musicale, mais, de cette émotion, elle ignore les déchaînements exaspérés et les crispations maladives. Son esthétique emprunte sa sérénité à la musique antique, dont Westphal disait qu'elle transportait l'âme dans une sphère de contemplation idéale (2).

Le chant grégorien répudie toute surprise, toute irrégularité ; il ne s'attache pas à « sculpter » les mots, mais excelle à provoquer les « états d'âme » correspondant à des sentiments généraux. Tantôt, comme dans l'Introït *Reminiscere*, c'est une plainte douloureuse qui passe ; tantôt éclatent, comme dans le *Lætare*, les fanfares d'une joie réconfortée. Parfois un bout de phrase, un lambeau mélodique, deux inflexions en sens contraire, une cadence éloquente, suffisent pour graver, d'une façon définitive, l'expression du texte (3).

(1) Reissmann, *Œsthetik der Tonkunst*.

(2) Westphal, *Metrik*, I.

(3) On lit dans *le Micrologue* de Gui d'Arezzo : « Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumæ, in tranquillis rebus jucundæ, in prosperis exsultantes... » (*Micrologue*, ch. XV.)

Du germe pathétique que contient l'accent, va découler toute l'évolution de l'ornement vocalisé, évolution qu'on voit se dessiner surtout à partir du septième siècle. Les formules neumatiques se compliquent et s'accumulent dans la trame de la déclamation. De place en place, celle-ci sert de support à une végétation de « musique pure », affranchie du texte, et l'idée énoncée par le Verbe se prolonge en une manière de commentaire musical qui s'adresse à la seule sensibilité. Mais l'ordonnance générale de la déclamation ne subit de ce chef aucun dérangement ; formules proférées sur la même syllabe, groupes de notes qui épanouissent le chant en « vocalises pleines de grâce et d'enthousiasme », respectent le rythme oratoire qui demeure le seul régulateur de la monodie. Ils agrémentent seulement celle-ci de joie et d'effusion, l'enrichissent de leur orfèvrerie attentive. « Plus l'émotion est forte, écrit Riemann, plus la mélodie s'émancipe du mot et de son rythme, plus elle prend des formes caractéristiques et purement musicales » ; et, plus loin : « L'ornement est la forme la plus haute que revête l'accentuation (1) », principe fécond qui domine tout le développement de la musique. Peut-être serait-il possible de voir, dans cette tendance à l'ornementation qui s'accentue à mesure qu'on avance dans le moyen âge et que, par suite, on s'affranchit de l'influence exercée par la culture gréco-latine importée, le retour aux habitudes populaires si sympathiques à l'ornement vocalisé (2).

(1) Riemann, Dictionnnaire de musique. Article *Ornement*.

(2) « Les mélismes de la monodie liturgique, écrit M. Vincent d'Indy, correspondant aux refrains intercalés de la mélodie populaire, sont d'une époque postérieure aux chants syllabiques ou simplement accentués. » (Vincent d'Indy, *Chansons populaires du Vivarais.*) Nous verrons plus loin que le refrain et

Quoi qu'il en soit, le goût ornemental semble dériver de deux besoins : d'un besoin expressif et d'un besoin décoratif. Pour renforcer l'action que certains mots doivent produire sur l'auditeur, la mélodie se déploie, capricieuse et indépendante, développant, selon l'expression de Wagner, le « contenu émotionnel » que le langage se borne à évoquer. La vocalise se déroule lorsque l'émotion est à son comble ; elle chante le plus souvent la joie, et saint Augustin l'appelait justement *jubilum* . « Lorsque le sentiment est vif, écrit le P. Pothier, les paroles par lesquelles il a commencé de s'exprimer deviennent bientôt une gêne plutôt qu'un secours. » Ainsi, le goût musical, satisfait dans le courant du récitatif par ce que le langage contient de musicalité expressive, réclame l'exagération de l'accent et se complaît en la musique pure dès que la tension émotionnelle dépasse certaines limites. C'est la revanche de l'inconscient sur le conscient, de la sensibilité sur l'intelligence. Soit que les vocalises se placent sur les *Alleluia* auxquels elles confèrent l'embellissement de leur libre enthousiasme, soit qu'elles s'occupent à orner les formules tonales des traits, elles se libèrent toujours des nécessités d'intonation et de signification imposées par le discours. Les mots qui servent de prétexte à leur apparition s'entourent d'un nimbe sonore, d'une gloire musicale ; tout ce qu'on pourrait appeler l'hinterland inconscient, dont ils ne sont que la façade immédiate et perceptible, se révèle en aspects fantaisistes ou en méditations profondes à l'appel de l'ornement vocalisé.

Ajoutons que celui-ci intéresse aussi l'intelligence

les onomatopées qui l'accompagnent sont une expression élémentaire de lyrisme. La question de l'apparition successive des divers états de la mélodie grégorienne et de l'ordre dans lequel ont apparu ces divers états est encore controversée.

et cela, en vertu de sa fonction décorative. Cette tendance, nous la saisissons tout particulièrement dans les « Tropes », pièces où, selon M. Léon Gautier, dans le but pieux de rendre une fête plus solennelle en allongeant l'office sacré, on a intercalé de nouvelles paroles, visiblement destinées à préparer ou à développer les paroles du thème primitif. Ces intercalations de texte paraphrasent les paroles liturgiques. On dira, par exemple :

Kyrie eleison, *pater infantium*,
Kyrie eleison, *refectio lactensium*,
Kyrie eleison, *consolatio pupillorum*,

etc., les mots en italiques constituant évidemment une amplification décorative et explicative du texte sacré. Pareil rôle appartient aux traits mélodiques qui, tout en adjoignant au récit de véritables paraphrases musicales, varient l'ossature mélodique, combattent la monotonie du débit, et favorisent l'activité intellectuelle en provoquant des contrastes, pendant qu'ils ouvrent un vaste champ à l'imagination.

II

« Dès les premiers jours où le chant catholique apparaît hors de la pénombre de ses origines, écrit M. Gevaert, nous le voyons se ramifier en deux directions opposées, rythme musical des hymnes, rythme oratoire des chants propres de l'office, bifurcation qui donne la clef des destinées ultérieures de la musique occidentale (1). » Le goût musical s'oriente, en effet, dans une autre

(1) Gevaert, *Histoire de la musique dans l'antiquité*, t. III.

direction que celle qu'il recevait de la cantilène liturgique primitive, et s'attache à un type de monodie qui se différencie de celle-ci par un rythme plus accusé et plus indépendant du discours. Cet autre type s'incarne dans la chanson populaire.

Déjà les hymnes disposées en couplets, et chantées par le peuple en style syllabique, marquent un notable changement d'habitudes ; leurs mélodies se répètent périodiquement, appuyées fidèlement sur les vers ; point de vocalises jubilatoires, mais l'observation scrupuleuse de l'émission d'une note par chaque syllabe, et d'une accentuation régulière et symétrique.

Syllabisme et rythme nettement cadencé, telles sont les caractéristiques essentielles de ce nouveau goût monodique qu'on pouvait déjà deviner dans les *Proses* ou *Séquences*, issues des Jubila vocalisés qui terminaient le Graduel sur le mot *Alleluia*, et qui transformaient cet allelluia en un véritable refrain. Chaque syllabe de l'alleluia supportant une ou deux notes, nous assistons de la sorte à un travail progressif, à une lente évolution du goût, qui arrache le trait mélodique ornemental à l'influence grégorienne pour l'entraîner sur le terrain syllabique propre à la musique populaire.

Tout d'abord, un facteur philologique vient renforcer la tendance au syllabisme et à l'émancipation du rythme musical, et la transformation du langage pèse de tout son poids sur la bifurcation des velléités monodiques.

« L'hérédité, a dit M. Ribot, joue par rapport aux races le même rôle que la mémoire par rapport aux individus (1). » L'importation en Gaule de la langue latine avait eu pour conséquence l'extension du plain-chant. Au fur et à mesure que la langue évolue, les conditions

(1) Ribot, *l'Hérédité psychologique*.

d'abord propices à cette extension se transforment et favorisent le retour aux habitudes populaires.

L'existence du *sermo plebeius* vicié par la réaction lente, mais continue, des dialectes incrustés au sol, par l'afflux de vocables germaniques et d'idées grammaticales étrangères au génie latin, devenait de plus en plus précaire. Aussi, la langue s'assourdit-elle, et en s'assourdissant elle se démusicalise. Des sons tombent ; une propension marquée vers la diphtongaison se manifeste par la chute de certaines consonnes, et donne naissance à des sonorités mixtes, adoucies et ambiguës qui remplacent les voyelles bien en dehors du parler latin (1). Il s'effectue, en outre, un raccourcissement à l'intérieur des mots qui se contractent et se resserrent, perdant de la sorte la plus grande partie de leurs propriétés musicales. Aux inflexions qui flattaient l'oreille, et qu'épousaient avec assez de fidélité des mouvements mélodiques étendus, se substitue une prononciation plane et plus monotone. La phonétique romane est plus sourde que la phonétique latine.

Au point de vue prosodique, le latin rustique ignore la quantité et admet seulement le syllabisme et l'accent tonique. Cette disposition passe tout entière dans le roman ; le nombre des syllabes demeure fixe et le vers présente une alternance régulière de syllabes accentuées et de syllabes atones.

On voit combien ces modalités prosodiques devaient influencer la forme musicale adaptée aux vers ; elles provoquent le retour vers une accentuation plus ferme et encouragent l'émancipation du rythme. Celui-ci se débarrasse des liens dans lesquels l'enserrait le langage et ne retient de son ancienne servitude que la soumis-

(1) Brachet, *Grammaire historique de la langue française.*

sion à la loi d'alternance; les temps forts et les temps faibles s'établissent en corrélation directe avec les syllabes accentuées et les syllabes sourdes.

Dans chaque mélodie, il existe une sorte de squelette rigide, une armature intrinsèque indépendante du son (1). Le rythme devient synonyme de l'idée de forme parce qu'il évoque la précision du geste ou du dessin.

On a rattaché ce caractère dominateur du rythme, si dominateur que nous le verrons se perpétuer avec une forme constante tout au long des couplets, sans se plier en aucune façon aux exigences de signification émises par le texte, à la danse ou plus généralement à l'art du geste : « Dans les quelques textes de la première période du moyen âge où il est question de chants populaires, déclare M. Tiersot, ceux-ci sont, d'une manière constante, présentés comme spécialement destinés à la danse (2). »

Dans ces conditions, le langage ne sert plus que de prétexte à l'énoncé du rythme. C'est le *plaudendo componebant* d'Hildegaire, qui spécifie sa mise en œuvre et le monopole qu'il détient (3). Nous n'en voulons pas d'autre preuve que le succès obtenu par les chansons narratives colportées par toute la France et que l'on écoutait avec plaisir même lorsqu'on n'en comprenait pas le texte. Est-ce à dire, cependant, que celui-ci perd

(1) A. Cozanet, *De la corrélation des sons et des couleurs.*

(2) J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France,* p. 324.

(3) Hildegaire, évêque de Meaux, sous Charles le Chauve, rapporte, dans un passage de la Vie de saint Faron, les fragments d'un chant sur la victoire remportée par Clotaire sur les Saxons : « On composa, dit-il, sur cette victoire un chant populaire qui, à cause de sa rusticité, volait de bouche en bouche, et que les femmes chantaient en dansant et en battant des mains. « Ex quâ victoriâ carmen publicum *juxta rusticitatem per omnium pene volitabat ora ita canentium* : feminœque choros inde *plaudendo componebant.* » *Dom Bouquet*, t. III.

tout pouvoir sur la construction monodique ? Une telle conclusion serait aussi inexacte qu'aventureuse et, pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les diverses étapes de l'évolution de la chanson populaire.

Les tendances qui suscitent l'éclosion des premières monodies romanes sont nettement narratives. M. Ribot fait observer que l'état de l'intelligence de nos ancêtres ne leur permettait pas l'application du raisonnement et de la coordination aux événements dont ils étaient témoins (1). Leurs têtes étaient, avant tout, pleines de sensations et d'images, car l'influence du milieu avivait chez eux la sensibilité aux dépens de l'intelligence.

Aussi, les récits abondent-ils, récits de batailles, de prodiges et de miracles, tous présentés avec un souci du détail et de la description qui est le propre de la vision intense.

Cantilènes épiques, complaintes, rondes, gwerz bretons ou ballades flamandes, constituaient les *Vulgaria carmina* des chroniqueurs (2). Ici encore la perception de la mélodie est facilitée par le texte verbal, dont les incises et les arrêts correspondent à ceux de la musique, et ce parallélisme contribue pour une part notable à graver celle-ci dans la mémoire de l'auditeur.

(1) Ribot, *loc. cit.*

(2) Les plus anciens textes musicaux du moyen âge qui nous soient parvenus sont contenus dans le manuscrit de saint Martial de Limoges (Bibl. Nat., n° 1154).

Voici comment de Coussemaker en apprécie le caractère : « Leur mélodie est, en général, simple et empreinte d'une certaine mélancolie; elle se compose de mouvements de voix peu étendus. La seconde, la tierce sont les intervalles les plus fréquemment employés ; la quarte, la quinte et la sixte y sont rares. Les airs se renferment presque toujours dans les limites assez restreintes de 3, 4 ou 5 notes ». (*Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, p. 95.)

Quelques-uns de nos romans d'aventure portent des traces de ce goût de la mélodie narrative. C'est ainsi que, dans *Guillaume de Dôle*, il nous est dit que c'était autrefois la mode de travailler au métier en chantant des *Chansons d'histoire* :

Biaus filz, ce fu ça en arriers
Que les dames et les roïnes
Soloient fere lor cortines
Et chanter les chançons d'istoire (1).

Qu'il s'agisse de gestes ou de cantilènes, la versification romane, héritée de celle du latin rustique, ne comporte que le syllabisme et l'emploi constant de l'assonance. Cette rime primitive ne s'adresse pas aux yeux mais bien aux oreilles, et chacune des laisses ou tirades en lesquelles se découpe le poème ne possède jamais qu'une seule assonance.

Par la répétition de la voyelle finale sur laquelle la voix vient frapper comme sur une enclume, l'oreille subit l'impression d'une sorte de mélopée qui se poursuit tout le long de la laisse. L'assonance, dominant de son relief sonore et persistant le reste des sonorités du vers, doit forcément rejaillir sur la forme monodique qui accompagne la poésie.

Cette forme, d'après M. Léon Gautier, consistait en un récitatif très simple, « qui était le même pour toutes les strophes, et qui, dans chaque strophe, devait être le même pour tous les vers, à l'exception du premier, et quelquefois du dernier. » En imposant à la dernière syllabe une sonorité fixe, l'assonance impose à la der-

(1) Guillaume de Dôle, Voir *la Société française au treizième siècle*, d'après dix romans d'aventure, par Ch. V. Langlois, Paris, 1904, et : *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, par A. Jeanroy, Paris, 1889.

nière note de la mélodie une sonorité constante, et à l'assonance littéraire correspond une assonance musicale.

Les documents qui nous sont parvenus prouvent que les choses se sont passées de cette façon. Le *lai des Amants* et le *lai d'Aalis* montrent que la longueur de la mélodie et l'assonance musicale obéissent sensiblement aux dispositifs prosodiques. Ils fournissent des exemples du *couplet d'un vers* (1).

Ainsi, pendant toute la longueur de la laisse, une courte phrase musicale qui constitue en quelque sorte le « thème conducteur » de la strophe poétique, retentit de vers en vers. La laisse suivante vient-elle à prendre un rythme différent, le thème musical se plie par des altérations personnelles à celles que subit le vers, mais il conserve toujours son existence indépendante, puisqu'il continue à s'appliquer à des paroles différentes et qu'il constitue ainsi un timbre.

A la fin de chaque laisse, aussi bien dans les chansons de gestes que dans les lais, un vers généralement plus court supporte un petit thème différent du thème conducteur. Ce vers, par ses dimensions réduites et sa forme distincte, a pour but d'indiquer que la laisse est terminée et qu'une nouvelle assonance va entrer en action. Le petit thème complémentaire clôt, pour ainsi dire, la phrase musicale qui est restée comme suspendue durant toute la laisse.

Si nous représentons par A le timbre et par R le thème complémentaire final, le système musical de la laisse, à ce premier degré de développement, peut se représenter par le dispositif suivant :

[A, A, A. . . . . A, R.]

(1) Voir Tiersot, *loc. cit.* pp. 407-408.
Cf. : R. Bartsch : *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870.

Sous cette forme, la laisse se tisse d'un ensemble de couplets embryonnaires dont le facies rhapsodique convient à merveille à la tournure d'esprit des auditeurs. A rhapsodie d'idées, rhapsodie mélodique, et une sorte de rabâchage puissant s'exhale des épopées. Il y a là une analogie musicale évidente avec le caractère litanique des chants responsoriaux et l'indice d'une disposition spécifique du goût, la disposition narrative.

On peut rapprocher de ces observations les remarques effectuées par M. Pérez sur le rabâchage familier à l'enfant, et le bredouillement de syllabes dépourvues de signification et assemblées au hasard d'un rythme monotone auquel il prend plaisir (1).

A la façon d'un martellement continu, la formule musicale frappe l'esprit et attaque la mémoire par des coups secs et répétés. Bientôt, une première différenciation conduit au *couplet de 2 vers*, soit avec répétition de la même note à la fin de chaque vers, soit avec alternance finale de la tonique et de la dominante, d'où enrichissement de la mélodie qui acquiert ainsi plus de souplesse et de variété.

Reissmann (2) qualifie de « gonds » ces deux notes fondamentales autour desquelles pivote tout le mouvement mélodique. Remarquons que la fonction de l'assonance littéraire aura été d'attirer l'attention sur elles et de vulgariser l'emploi de l'intervalle de quinte qui les sépare (3). Dans la *Romance*, le goût s'applique non plus à la musique *versique*, mais à la musique *strophique*. Ici, le principe de fidélité à l'assonance se spécialise, et la phrase musicale se répète de la même

(1) Pérez, *Les trois premières années de l'enfant*.

(2) Reissmann, *loc. cit.*

(3) On les retrouve dans les cadences du plain-chant.

manière que les rimes qui jouent le rôle d'agents évocateurs des périodes mélodiques.

Que l'on prenne, par exemple, les mélodies d'Adam de la Halle ou de Guillaume de Machaut, on y remarquera le fait constant de la répétition mélodique, toutes les fois que revient la rime initiale. Soient A et B les rimes, *a* et *b* les périodes mélodiques, on observe les dispositifs suivants :

A — *a*	A — *a*
B — *b*	A — *a*
A — *a*	B — *b*
B — *b*	B — *b* (1).

Les changements mélodiques susceptibles de se produire, au cours du couplet, restent toujours de faible importance et maintiennent aux fragments thématiques *a* et *b* un air de famille auquel on ne peut se tromper. Le groupe (*a*. *b*) constitue donc l'idée musicale de la strophe. C'est ce groupe qui se diversifie et s'étend peu à peu, en même temps que le goût évolue vers des formes plus complexes, et qui crée les types mélodiques que l'on peut relever dans la chanson populaire française (2).

(1) Cf. Titus Galino, *Musique et versification françaises au moyen âge*, 1890.

(2) En voici le résumé, d'après M. Tiersot :

Couplet d'un vers. *Gestes*.

Couplet de 2 vers. *Aucassin et Nicolette*.

Quelques couplets de 3 vers. Assez rares.

Couplet de 4 vers. Type de la chanson populaire sans refrain, *Jean Renaud*.

Couplet de 6 vers. Obtenu par des répétitions mélodiques, fréquent dans les *Complaintes*.

Couplet de 8 vers. Obtenu de même par des répétitions mélodiques, et fournissant le type du thème varié classique, *Chansons narratives*.

M. Vincent d'Indy (chap. V de son *Cours de composition*)

La différenciation opérée à l'intérieur de la mélodie, et qui la découpe en périodes, ne dépasse pas le stade ternaire ; un des agencements les plus fréquents correspond à ce qu'on appelle la forme *lied* et encadre un thème intermédiaire de deux apparitions d'un autre thème (*a. b. a*).

De tout ceci, il est impossible de ne pas conclure à l'importance du rôle que la versification, l'assonance et la rime ont joué dans le développement de la monodie profane. Ainsi, le dispositif du couplet et la prépondérance du rythme musical définissent les conquêtes réalisées par le sentiment esthétique.

Mais une conséquence singulière ressort des sympathies qu'il manifeste à l'égard des formes monodiques dont nous avons essayé de retracer à grands traits la genèse. C'est que la poésie réagit sur ces dernières d'une façon beaucoup plus architecturale qu'expressive, en d'autres termes, que l'influence de ses formes personnelles sur la chanson populaire s'exerce bien plus en dégageant de celle-ci les linéaments de l'architecture musicale proprement dite qu'en lui tenant lieu de programme et en lui imposant des nécessités de transposition et d'adaptation.

Que constatons-nous en effet ? Nous relevons pour chaque poésie un timbre ou une série de timbres, c'est-à-dire des organismes à vie indépendante qui ne se soucient point du sens des paroles. Les facteurs qui règlent l'existence de la mélodie sont au nombre de deux : le premier s'applique à son développement en l'obligeant à s'étendre sous un groupe de vers plus ou moins nombreux; le second, l'assonance ou la rime,

étudie les formes de la mélodie populaire et ses procédés de développement par répétitions mélodiques. Il les ramène à trois types, primaire, binaire et ternaire.

régit la disposition des diverses périodes nécessitées par cette extension, et introduit dans la ligne mélodique de véritables assonances musicales dont le nombre et l'importance croissent sans cesse.

C'est d'abord la tonique qui vient frapper périodiquement sur la voyelle assonancée de la fin de chaque vers (1) ; puis, peu à peu, la mélodie échappe à la rigueur que s'impose la sonorité du mot; l'assonance musicale devient moins précise que l'assonance littéraire et la dominante alterne dans cette fonction avec la tonique.

Au fur et à mesure que la musique strophique se diversifie, en décalquant l'étendue de son développement sur celle de la strophe poétique, le goût musical fait appel à d'autres « gonds musicaux » que la tonique et la dominante (2), afin d'en scander et d'en assonancer les nouvelles parties. Des éléments tonaux jusque-là inemployés pénètrent alors dans la charpente mélodique et y installent des relations harmoniques d'ordre purement musical. Ces relations s'établissent au moyen de sons de plus en plus éloignés de la tonique et de la dominante. On utilise d'abord la sous-dominante, puis la sur-dominante, et l'apparition de ces notes typiques, si riches de signification tonale, est soulignée dans l'esprit de l'auditeur par les coupures assonancées de la poé-

(1) Nous avons des exemples de ce dispositif dans les couplets de 1 et 2 vers.

Couplet de 1 vers. *Lai des Amans.* « Hé, Diex, mercy... » Chute sur la tonique.

Couplet de 2 vers. *Aucassin et Nicolette.* « Qui vaurait bons vers oïr », chute sur la tonique, les deux fois, et dans la chanson de table latine du dixième siècle publiée par Coussemaker (Manusc. Bib. Nat., n° 1118), chute sur la tonique.

(2) Reissmann, *loc. cit.*

sie. L'attention se fixe ainsi sur elles et précise leur rôle musical, de sorte que la prosodie renforce la structure de la mélodie et en met en valeur les diverses périodes (1).

Remarquons aussi que la naissance, dans le corps de la mélodie, de notes essentielles qui arrivent progressivement à conquérir leur valeur propre, correspond à l'évolution du goût harmonique et aux progrès de la culture du sens auditif, car les « gonds musicaux » se font précisement jour dans l'ordre où les intervalles de quinte, de quarte et de sixte deviendront tolérables à l'oreille.

Voici le couplet établi ; avec sa périodicité et son retour de thèmes, il constitue un « air », et servira de germe aux constructions de la musique pure. Lorsque son architecture rythmique et son choix d'intonations conquièrent la faveur populaire, son avenir est assuré et il devient lui-même un timbre, une mélodie à tout faire. C'est là un des signes les plus accusés du goût de l'époque, signe qui marque l'avènement du lyrisme, caractérisé essentiellement par la prédominance attribuée à la musique sur la poésie. On retenait de chaque chanson ce qui se répétait le plus souvent, et ensuite le goût individuel se donnait libre carrière pour imaginer toutes sortes de variantes.

La variante n'est d'abord qu'une fantaisie immédiate d'exécution, le chanteur ajoutant des mélismes de son invention aux périodes finales qui présentent, en général, une grande facilité d'altération ; mais, sous ces diverses modifications, l'axe mélodique de la chanson se laisse toujours discerner.

Que si l'auditeur précise, au sein de la mélodie pro-

(1) Dans *l'Epître farcie du jour de l'an* : « Bonne gent pour qui sauvement » (TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire*, p. 403).

fane, la notion de forme musicale, il s'attache également à des caractéristiques non moins essentielles qui permettent de fixer ses velléités esthétiques. Nous voulons parler de l'usage du refrain, des ornements vocalisés, et de l'adaptation des timbres à des catégories nettement délimitées de sujets expressifs.

Issu de la petite mélodie complémentaire de la fin des laisses, le refrain constitue une formule qui contient au moins une phrase musicale de la strophe, et généralement, cette phrase en est la plus typique (1). La romance *Bele Yolans en ses chambres seoit* (2) tire son refrain de la deuxième période de la mélodie, dont le triolet original accroche l'oreille.

Si le refrain ne s'apparente pas avec le couplet, il est emprunté à une chanson connue, à l'exécution de laquelle les auditeurs puissent prendre part. Nous voyons dans *le Châtelain de Couci* que toute l'assistance « répond en chœur » à la dame de Vermandois (3), et nous ne saurions trop insister sur l'importance sociologique du refrain. Souvent le succès du couplet dépend de lui, car il tient lieu d'initiateur à un public peu attentif et satisfait de rencontrer dans la chanson nouvelle une ancienne connaissance. Les dames du festin de noces

les assonances s'effectuent sur les notes suivantes : tierce, dominante, tierce, tonique.

Dans la chanson : *Robin m'ayme*, d'Adam de la Halle, elles tombent sur la tonique, la tierce et la tonique.

Voir aussi : *les Chansons populaires du Vivarais*, par M. V. d'Indy.

(1) Titus Galino, *loc. cit.*

(2) J. Tiersot, *loc. cit.*, p. 414.

(3) *La Société française au treizième siècle.* « Si la plupart du temps, écrit M. Jeanroy, les auteurs se bornent à citer le refrain d'une chanson, c'est que le refrain était la partie essentielle de la pièce, et qu'il était inutile d'expliquer ce que tout le monde savait. » *Loc. cit.*, p. 392.

de *la Comtesse d'Anjou* se mettent à chanter « quand le moment de caroler est venu ». On leur répond de suite :

« Chascun les rèpont liètement
Qui bien sot chanter si chanta »,

car on est trop heureux de montrer son savoir-faire et de collaborer au concert. Nous nous trouvons ici en présence d'une habitude invétérée qui rapproche le refrain des mélismes alleluiatiques de la cantilène liturgique. Il est à peine besoin de signaler la parenté que ces derniers affichent avec les « traderidera » et autres onomatopées du refrain populaire.

De même, l'ornement vocalisé et la fioriture rapprochent le goût de la chanson populaire de celui qu'on témoigne à l'endroit de la mélodie religieuse. Cet ornement condense de l'émotion, accidente la tessiture et introduit dans le corps monodique des intervalles plus diversifiés, susceptibles, par conséquent, d'exciter des émotions plus variées.

Quant à la signification objective des mélodies, elle se précise sous l'influence du facteur social qui les range en familles expressives. Ainsi s'établissent les types : *complaintes*, *chansons anecdotiques et satiriques*, *chansons de Mai*, *pastourelles*, *chansons d'amour et de mariage*, *chansons de danse*, *chansons de métiers*. Chacun d'eux s'adapte, soit à une cérémonie traditionnelle, comme les *chansons de Mai*, soit aux aventures et aux hasards du mariage, comme les *Maumariées* si fréquentes, soit à une espèce particulière de danse, comme les *Rondes*, les *Bourrées*, etc., soit enfin à des anecdotes classiques découlant de la vie sociale (*Robin et Marion*), ou de la vie militaire (*Chansons de marche ; le Départ et le Retour du soldat*). Des diverses circonstances dans lesquelles ces mélodies sont exécutées, résulte pour elles

une sorte de conditionnement expressif, et l'attribution d'un caractère de musique objective. Il en est qui présentent des particularités distinctives, d'autres ne forment qu'une même famille musicale et appartiennent à la même souche; le chant de *Jean Renaud*, par exemple, tient lieu de forme ancestrale à toute une série de monodies. Les *Rondes* et les *Rigaudons* obéissent à un rythme presque constant $\left(\frac{2}{4}\right)$, tandis que les *Bourrées* admettent le rythme ternaire, avec quelques incises en rythme binaire. Le dispositif $\left(\frac{6}{8}\right)$ est un des plus répandus dans l'art populaire dont il traduit si bien l'élégante souplesse. Enfin, l'ouverture des intervalles et leur placement achèvent de compléter la physionomie des familles mélodiques dont le nombre, en raison du resserrement de la vie locale et de la difficulté des communications de province à province, s'enferme dans des limites assez restreintes. Un peu partout, on assiste à l'éclosion des mêmes sentiments et à leur glorification par la musique ; c'est par douzaines que se comptent les hymnes au printemps, au doux rossignol, à la douce saison d'aimer, et l'âme populaire leur confie ses préoccupations coutumières, ses douleurs et ses joies, sa résignation mélancolique ou l'explosion de ses sarcasmes.

Si le chant grégorien satisfait le rationalisme français par son attention à réaliser dans la déclamation l'expression la plus appropriée au texte, s'il s'ajuste en outre par l'unisson aux velléités de sociabilité dont témoigne la psychologie nationale, la chanson populaire évoque les premières formes du lyrisme et découvre le côté gracieux, aisé et simple de cette sociabilité. L'un et l'autre se complètent ainsi pour tracer un tableau exact du goût monodique, et pour en affirmer l'exceptionnelle souplesse.

CHAPITRE II

LE GOUT POLYPHONIQUE

Jamais, affirme Platon, le style musical ne change sans que les principes de l'État ne soient altérés. En s'exprimant ainsi, le philosophe grec sentait clairement la puissance sociologique de l'art que Guyau devait proclamer de nos jours dans un beau livre d'où, malheureusement, la musique est exclue (1). S'il est cependant un art vivant vraiment d'une vie sociale, c'est bien la musique, et nous en avons une preuve éclatante dans les transformations que subit le goût musical au contact des mouvements de la société.

Aux environs du treizième siècle, celle-ci se plie à l'influence toute-puissante du principe d'association et à la règle du contrat : *Do ut des*. Elle s'organise en se compliquant, et son organisation se traduit dans l'art contemporain. La cathédrale gothique est une œuvre collective, et son principe, remarque M. Vitet, repose sur l'esprit d'association et de division du travail. Dans

(1) Guyau, *l'Art au point de vue sociologique*.

les livres, qu'il s'agisse du *Roman du Renard* ou des fabliaux, l'affirmation répétée et orgueilleuse du sentiment de la collectivité organisée perce partout avec des airs de défi. Il appartient à la Musique de traduire ce sentiment de manière à la fois plus abstraite et plus symbolique ; elle va fournir à l'association une matière ductile dont se tirera une image frappante de la manière d'être des esprits.

Déjà l'unisson des chants liturgiques relevait d'une haute idée religieuse et sociale ; mais, dès que la société voit ses rouages se différencier, dès que l'émulation naît de groupe à groupe, avec le sentiment de la liberté réciproque, l'unisson tend à disparaître. Pourquoi les voix, au lieu de suivre en troupeau docile leur berger liturgique, ne se répartiraient-elles pas en corporations organisées et distinctes ? Toutes concourraient bien encore au même but, seulement, elles le feraient par des voies différentes, et l'homophonie se transformerait en polyphonie.

Aussi, ne faut-il point s'étonner que la semence d'association ait germé dans le monde musical, en y introduisant le principe du contrat, et en réglementant les jurandes sonores. Le goût musical, après s'être satisfait de la monodie, incline vers des constructions de sons, vers des associations de mélodies qui supposent, d'une part, l'admission par l'oreille de sons simultanés, et d'autre part, des artifices permettant la mesure de la durée.

I

Façonnée à la perception monodique, c'est-à-dire à la perception des sons émis successivement, l'oreille se heurte, dès les premières tentatives d'audition de sons simultanés, à l'appréciation de la *consonance*. Toute la question

du développement de son éducation repose sur l'extension plus ou moins grande qu'elle fait de cette appréciation.

C'est l'accoutumance ou l'habitude qui corrige l'impression pénible ressentie, impression que l'on qualifie de *dissonance*. L'éducation de l'oreille tend à rétrécir le champ de la dissonance et à transformer progressivement celle-ci en *consonance*, de telle sorte qu'on peut dire qu'à un moment quelconque de l'évolution harmonique, une dissonance est une consonance *en puissance*, une consonance qui s'ignore.

Il convient d'observer que l'impression de consonance ou de dissonance est purement subjective, varie d'un individu à l'autre et dépend chez chacun du degré de sensibilité de l'ouïe.

En principe, et bien que cette affirmation paraisse quelque peu paradoxale, il n'existe pas de consonance, car l'idéal de la consonance serait le son rigoureusement pur, dégagé de tout alliage de sons partiels (1). A l'exception de quelques notes de flûte, des sons donnés par le diapason et par certains tuyaux d'orgue, tous les sons que nous entendons, loin d'être simples, condition indispensable de la consonance théorique, doivent être considérés comme complexes.

Les travaux d'Helmholtz (2) ont montré que chaque son constitue en réalité un accord composé de la note fonda-

(1) Lavignac, *la Musique et les Musiciens.*

(2) Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, traduction Guéroult. Paris, 1868.

Les explications qui suivent sont basées sur la théorie classique dite des « rapports simples », d'après laquelle l'impression de justesse causée par un intervalle donné est en relation avec la simplicité de la fraction représentant cet intervalle ; cette théorie est très probablement inexacte et il convient de la considérer seulement comme un *procédé commode* d'exposition.

mentale et des harmoniques de celle-ci, et que la résonance d'un intervalle suppose la production d'un ensemble de vibrations se rapportant : 1° aux sons fondamentaux ou sons propres de l'intervalle ; 2° aux harmoniques de chacun de ceux-ci ; 3° aux *sons résultants* provenant des diverses combinaisons de toutes ces vibrations (1).

On entend par *sons résultants* « des sons de différence » dont le nombre de vibrations correspond à la différence des nombres de vibrations des deux sons composant l'intervalle. Ainsi l'intervalle de quinte $\frac{3}{2}$ formé de 2 sons dont l'un fait 2 vibrations pendant que l'autre en fait 3, a pour son résultant un son qui, durant le même temps, effectue une seule vibration ($3 - 2 = 1$).

Les sons résultants de cette nature sont dits de premier ordre ; mais il en est d'autres, car ces sons résultants de premier ordre peuvent se combiner avec ceux de l'intervalle et donner ainsi naissance à d'autres sons résultants dits de deuxième ordre. L'intervalle de quinte, par exemple $\frac{3}{2}$, donne pour son résultant de premier ordre 1, puis comme sons résultants de deuxième ordre, $3 - 1 = 2$ et $2 - 1 = 1$, et ainsi de suite.

Plus l'intervalle est petit, plus le sentiment de dissonance s'accentue. En outre, les intervalles les plus consonants, subjectivement parlant, sont ceux qui sont aptes à produire le moins de sons résultants, et dont les sons propres, accompagnés de leurs harmoniques 2 (octave)

(1) « Au point de vue de la sensation, écrit Helmholtz, tous les sons produits par des instruments de musique doivent être considérés comme des accords où prédomine le son fondamental. » (Blaserna et Helmholtz, *le Son et la Musique*, p. 194 ; *Causes physiologiques de l'Harmonie musicale.*) — On sait que les sons harmoniques découverts par Mersenne au dix-septième siècle et expliqués par le physicien français Sauveur (1701) ont été utilisés par Rameau pour établir son système musical. Les sons résultants ont été découverts par Tartini et Sorge.

et des sons résultants les plus forts, constituent une série arithmétique complète et ininterrompue du son 1 à l'harmonique 2 (octave) du son le plus aigu de l'intervalle. De telle sorte que plus cette série comprend de lacunes, plus la sensation de « dissonance » s'accentue (1).

L'évolution historique de la sensation de dissonance confirme de point en point cette manière de voir, car on sait que « l'adoption successive des intervalles harmoniques a suivi rigoureusement l'ordre progressif des harmoniques d'un son principal (2) ».

Ainsi, l'oreille a adopté peu à peu, et dans l'ordre d'apparition des harmoniques naturels, l'unisson $\frac{1}{1}$, l'octave $\frac{2}{1}$, la quinte $\frac{3}{2}$, la quarte $\frac{4}{3}$, les tierces majeure $\frac{5}{4}$ et mineure $\frac{6}{5}$, enfin les septièmes majeure et mineure.

Or, si nous recherchons dans chacun de ces intervalles, l'unisson excepté, les sons résultants produits par sa résonance, nous trouvons, même dans ceux qui sont réputés les plus consonants, des éléments de dissonance, et nous constatons que plus ces éléments sont rares dans un intervalle donné, plus tôt cet intervalle a été classé par l'oreille au nombre des consonances.

Prenons l'octave $\frac{2}{1}$:

Sons constituants	Son résultant de premier ordre	Sons résultants de deuxième ordre	Harmoniques (2)	Sons résultants de troisième ordre
2		1	4	3
	1			
1		0	2	1

Les sons qui font partie intégrante de la résonance sont les sons 1 et 2 ; éliminons-les et ne retenons que

(1) Voir les travaux de M. Marnold dans le *Courrier musical*, juin et juillet 1903, d'après les recherches de Preyer.

(2) Mlle Daubresse, *Courrier musical*, 1er et 15 juillet 1902.

le son de troisième ordre 3 obtenu au moyen de l'harmonique 2 (octave) du son constituant 2. Ce son résultant, étranger à la résonance, est donc un élément de dissonance. Il nous montre, en puissance dans l'intervalle d'octave, le *premier son* dont la combinaison avec le son 2 constituera le premier intervalle qui, dans la suite et après l'octave, sera admis comme consonant, à savoir la quinte $\frac{3}{2}$.

En examinant la série des sons harmoniques donnés par un son principal, on constate que l'évolution du sens auditif s'est effectuée par l'exploitation graduelle d'intervalles formés de sons allant de la gauche à la droite de la série, et en faisant successivement appel à des harmoniques de plus en plus éloignés du son fondamental. La nature marche ainsi progressivement à la conquête de notre organisme, en lui imposant des rapports sonores de moins en moins simples (1).

Dès l'origine et très probablement avant le sixième siècle, l'unisson est trouvé trop grêle et se double à l'octave. Il n'y avait d'ailleurs là rien que de très naturel, car, lorsqu'un chœur composé de voix d'hommes et de femmes chante à l'unisson, l'intervalle d'octave se présente de lui-même par suite de la différence des registres des deux sexes.

Mais cet intervalle d'octave $\left(\frac{2}{1}\right)$ est bien grand ; il donne une sensation de vide, et on a dû chercher indistinctement à le combler, ou du moins à en restreindre l'amplitude. Or, étant admis que les groupements de sons qui produisent une impression agréable présentent cette particularité que les sons composants sont entre eux dans un rapport simple, la quinte $\frac{3}{2}$ et la

(1) Voir sur ce point un article de M. P. Landormy sur : La Logique du discours musical, dans la *Revue philosophique* d'août 1904.

quarte $\frac{4}{3}$ s'offraient immédiatement et répondaient à cette condition organique. Aussi furent-elles adoptées de bonne heure comme consonances, et constituèrent-elles la base de l'*organum* ou *diaphonie*. Isidore de Séville les signale au sixième siècle dans ses *Sentences sur la musique* (1). Hucbald de Saint-Amand les qualifie d'harmonieuses et elles demeurent le point de départ de l'évolution harmonique du goût musical.

Pour se faire une idée de ce que l'on entendait à cette époque par consonance et dissonance, on consultera avec fruit Réginon de Prum qui, le premier, s'est efforcé de préciser l'impression subjective résultant de l'audition de deux sons simultanés. Selon lui, la consonance se caractérise par l'union étroite des sons composants, *acuti soni gravisque mixtum*, par leur fusion intime ; elle exige qu'ils résonnent comme un seul : *duæque voces in unum quasi conjunctæ coalescunt* (2). On trouve ici une confirmation des résultats auxquels l'analyse du plaisir causé par l'audition des consonances harmoniques a conduit M. L. Dauriac. Ce plaisir ne serait pas dû seulement à une simultanéité de sensations ; il exigerait en outre un travail de synthèse ayant pour effet de noyer pour ainsi dire les sensations perçues en une seule dans laquelle les perceptions composantes ne se laissent pas différencier (3).

Quoi qu'il en soit, l'*Organum* revient à un unisson

(1) Il compte cinq symphonies ou accords : l'octave, la quarte, la quinte, l'octave et la quinte, et la double octave. Voir Coussemaker, *Harmonie au moyen âge*, chap. III.

(2) Gerbert, *Scriptores*, t. I.

(3) L. Dauriac, *Cours de philosophie fait à la Faculté des Lettres de Montpellier* (1890-1891). MM. Karl Stumpff et Faist ont fait des expériences pour déterminer le *degré de fusibilité* des différents sons. — Sous le rapport de la fusion (*Verschmelzung* de Stumpff), la quarte se situe entre la quinte et la tierce.

dissocié, et on observe en lui le premier résultat obtenu par la différenciation du goût; dans le bloc homophone une scission s'est produite, peut-être en raison de la difficulté éprouvée par certains chanteurs à attaquer à l'unisson ou à l'octave, peut-être encore, si l'on observe que la quinte est naturellement donnée par les altos, pour des motifs inhérents à la répartition à l'intérieur du chœur des différents registres vocaux. Puis la variation se fixe, les théoriciens s'emparent de ses conséquences, les systématisent, et la diaphonie se trouve réglementée. Une voix chante à la quinte ou à la quarte au-dessous de l'autre, réalisant de la sorte une harmonie de note contre note. « La diaphonie, enseigne Hucbald, consiste, non en une mélodie formée par une seule voix, mais en un chant harmonieux de sons dissemblables entendus simultanément (1). »

Il fut un temps où les historiens de la musique traitaient généralement l'*Organum* d'invention barbare. Le moine de Saint-Amand le qualifiait cependant de suave concert. C'est que dans tout art primitif les éléments constitutifs de l'œuvre d'art, considérés en eux-mêmes et isolément, déterminent seuls le premier éveil de l'émotion esthétique. A l'égard du public contemporain de l'*Organum*, les intervalles ne sont que juxtaposés dans leur marche parallèle, et les impressions qui naissent de chacun d'eux se juxtaposent sans lien apparent. Il est nécessaire qu'une culture ultérieure vienne découvrir progressivement les rapports cachés qui les relient pour qu'on puisse prendre du plaisir ou du déplaisir dans la perception de leur harmonie.

M. Vincent d'Indy a donné une explication du charme que pouvait offrir l'audition de l'*Organum* en se fon-

(1) Gerbert, *Scriptores*, t. I.

dant sur la différence du nombre des voix chargées de tenir le *cantus firmus* et de celles occupées à la diaphonie (1).

Les premières estimations du goût n'ont trait qu'à l'amplitude de l'intervalle musical ; les auditeurs n'apprécient d'abord que de grands écarts entre les sons, tels que l'octave, puis ils s'accoutument à en admettre de moindres ; mais, à cause de la diversité que présentent chez des individus différents la conformation de l'appareil auditif et le niveau d'éducation atteint par chacun d'eux, les impressions éprouvées varient à l'infini. Nul ne s'étonnera donc du trouble qui règne dans le monde harmonique, et les controverses des théoriciens témoignent de la difficulté qu'ils rencontrent à codifier des sensations exclusivement subjectives.

L'indécision apparaît lorsqu'il s'agit de procéder au classement des consonances et des dissonances. Du sixième au onzième siècle, l'octave, la quinte et la quarte sont seules admises dans l'*Organum* en qualité de consonances (2). Avec Gui d'Arezzo (onzième siècle), on voit employer les tierces majeure et mineure, mais non sans réserves. L'anonyme du *Manuscrit britannique* divise les consonances en parfaites, moyennes et imparfaites, et si Jean de Garlande, Francon de Cologne et

(1) V. D'INDY, *Cours de composition musicale*, liv. Ier, chap. X. — « Dans l'organum, les intervalles consonants, étant seuls agréables à l'oreille, pouvaient seuls se succéder immédiatement les uns aux autres et la variété de l'harmonie consonante était en raison du nombre des intervalles consonants, ce qui n'était pas considérable, puisque ces accords se réduisaient à 5. » — (COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, chap. XII.)

(2) « Dulcis quarumdam vocum commixtio. » (GERBERT, *Scriptores*, t. I, p. 184.)

le nommé Aristote adoptent la même classification, c'est pour se séparer dès qu'il s'agit des dissonances. Au dire de Francon, l'admission des tierces majeures dans le groupe des consonances ne s'effectue qu'à titre accidentel (1). On sent qu'il y a autour de ces intervalles comme un nuage d'indécision : ils forment une frontière harmonique, une façon de zone neutre dans laquelle on se risque de loin en loin.

Ce que l'on exige de tout déchant, c'est de commencer par l'octave, la quinte ou la quarte, et de finir sur l'octave, la quinte ou l'unisson (2). On est si peu fixé sur ce caractère de consonance qu'au seizième siècle les théoriciens se querellent encore à ce sujet, et que leurs écrits sont remplis par les disputes de la quinte, de la quarte et de la tierce.

Les dissonances admises entre les parties supérieures rendaient, d'après l'auteur du *Manuscrit de Saint-Dié*, « les consonances plus agréables ». Voilà donc là une appréciation qui nous renseigne sur les exigences du goût ; ces dissonances passagères laissent désirer la consonance qu'elles préparent et à laquelle elles confèrent plus de saveur.

L'apparition de la tierce comme moyen harmonique soulève des tempêtes ; c'est l'intervalle qui suit logiquement la quinte et la quarte dans la série des harmoniques naturels. A l'audition des premiers faux-bourdons avec leur *cantus firmus* encadré par deux lignes de tierces parallèles, les théoriciens font une levée de boucliers et crient à l'abomination. « De quel front, clame Jean de Murris, osent-ils déchanter ou composer le discant ceux qui n'entendent rien au choix des accords,

(1) Francon. Gerbert, *Scriptores*, t. III.
(2) Coussemaker, *loc. cit.* — Walter Odington, *Scriptores*, t. I.

et qui ne se doutent même pas de ceux qui sont plus ou moins concordants ? » (1). Et le maître de critiquer vertement ceux qui jettent les sons à l'aventure et qui, afin de se justifier, font état d'un argument véritablement absurde : c'est, disent les innovateurs, une nouvelle espèce de déchant dans lequel on emploie de nouvelles consonances ; comme s'il pouvait y avoir de nouvelles consonances !

Le savant didacticien prescrit la résolution de la tierce et de la sixte en consonances parfaites, car, puriste exagéré, il trouve à ces intervalles l'âcreté des dissonances. Pour lui, la tierce mineure se doit résoudre en unisson, la tierce majeure en quinte et la sixte en octave.

Déjà, le caractère douceâtre et mou des séries de tierces et de sixtes des faux-bourdonnistes effarouche les autorités ecclésiastiques qui voient dans leur usage un symptôme de dégénérescence et une cause de scandale. En une décrétale datée d'Avignon en 1322, le pape Jean XXII s'élève contre les tendances de la « Nouvelle école ». Les consonances usitées depuis peu, assurent-ils, « enivrent les oreilles ». En dehors des quintes et des quartes, seules dignes d'orner le plain-chant, tous autres intervalles respirent une vague odeur d'hérésie. N'oublions pas que l'esprit du temps apporte à ces sympathies et à ces antipathies un puissant renfort de raisons métaphysiques : « La quarte, déclare Francon de Cologne, est digne, par son essence exceptionnelle, d'être

(1) *Speculum musicæ,* liv. VII. — Jean de Murris dans son *Speculum musicæ* cite comme excellente la doctrine de Francon et critique les innovations de son temps. Sa formule : « Mortui sunt quos sustineo ; vivunt contra quos disputo » a été et est encore la seule règle que connaissent la majorité des critiques.

considérée comme une consonance divine (1). » C'est qu'elle renferme en elle-même « le sacré quaternaire », qui joue un si grand rôle dans l'ordre physique et moral de l'univers (2).

Gerbert a publié une intéressante étude de cette époque qu'il serait loisible d'envisager, comme un essai de critique musicale. Il s'agit du *Traité* d'Arnulphe de Saint-Gilles, dilettante distingué, dont les appréciations jettent une vive lueur sur le goût musical de ses contemporains (3). Notre critique s'indigne des chanteurs ignorants qui « mordent à belles dents les consonances » et « vomissent mille horreurs musicales ». Ces « horreurs » ne sont évidemment autre chose que les dissonances, puisque le repos de la consonance parfaite constitue l'α et l'ω de l'harmonie. D'autres musiciens se livrent à la pratique instrumentale et savent « trouver et exécuter sur les instruments les morceaux les plus difficiles que la voix humaine pourrait à peine chanter ». Il en est, enfin, et ceux-là reçoivent toutes les louanges d'Arnulphe, qui s'entendent à « varier par de merveilleuses modulations les difficultés des consonances ». Qu'on ne s'y trompe pas ; il n'est point ici question de modulation dans le sens moderne (4). Arnulphe de Saint-Gilles veut parler des prolations et des modes qui, de

(1) Ars cantus mensurabilis. *Scriptores*, t. III. — Gerbert, *oc. cit.*

(2) Les 4 temps de l'année, les 4 plaies du monde, les 4 vents de l'esprit, les 4 éléments, les 4 évangélistes, etc.

(3) Gerbert, *Scriptores*. — Arnulphus de Saint-Gilleno, *Tractatus de differentiis et generibus cantorum*.

(4) La modulation, dans le sens moderne du mot, dit Helmholtz, c'est-à-dire le passage d'une tonalité à une autre caractérisée par une autre armure, fait presque complètement défaut à la musique polyphone. (Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, traduction Guéroult.)

son temps, ne consistaient qu'en artifices rythmiques. Ces modulations, à l'en croire, « jettent dans l'âme de l'auditeur une douce sensation de plaisir par leur souplesse multiple ». On reconnaît bien là le mensuraliste et l'admirateur de ces musiciens pour lesquels l'inextricable système des « proportions » n'a pas de secrets. Mais, ce que nous devons retenir des observations d'Arnulphe de Saint-Gilles, c'est que le but de la jouissance esthétique demeure toujours la seule consonance. Si une dissonance se présente, vite qu'on l'escamote, et qu'on ne nous fasse pas trop attendre notre plaisir. Au besoin, on altérera la valeur des notes désagréables pour les faire passer plus rapidement; écoutez plutôt : « N'est-il pas surprenant de voir avec quelle aisance le musicien habile sait, en l'adoucissant par une prolation artificielle, donner à une dissonance fondamentale la tournure flatteuse d'une consonance ? ». La consonance partout et toujours, voilà le but unique des compositeurs attentifs à multiplier les « melos suaves » et à ménager les oreilles de leurs auditeurs. S'il a fallu quatre siècles pour organiser la Diaphonie et le Déchant, et donner un caractère classique à la quinte et à la quarte, caractère sur lequel on discutera encore au seizième siècle, il en faut près de trois (du treizième au quinzième), pour consolider l'emploi des tierces et des sixtes dans l'harmonie consonante.

Quoi qu'il en soit, les appréciations d'Arnulphe de Saint-Gilles sont intéressantes à un autre point de vue que celui de la musique vocale, car elles visent l'habileté des instrumentistes associés aux chanteurs. A vrai dire, ceux-là ne font guère que préluder et accompagner les voix ; leur rôle demeure assez subalterne, mais nous le verrons s'accroître progressivement, et le transfert des impressions sonores de la voix humaine aux instru-

ments indique une modification importante dans les conditions de la jouissance esthétique, car il porte témoignage sur la tendance manifestée par l'art à dépouiller son aspect anthropomorphique. Déjà Jean de Garlande décrivait dans son *Dictionnaire* les orchestres princiers du douzième siècle, et énumérait les joueurs de lyre et de flûte, les vielleurs avec leurs vielles, les sistres, psaltérions, chifonies, cistoles, les tambours et cymbales, qu'il avait remarqués dans les maisons des grands (1). Au treizième siècle, les Romans d'aventure sont remplis d'énumérations d'instrumentistes; ce ne sont que menestrels « qui viellent, harpent et chalemellent (2) », qui chantent en s'accompagnant :

« Si, souent, muses et estives
Harpes, sauters, guigues et rotes » (3).

Sans doute, les agglomérations d'instruments qu'on rencontre à chaque instant dans les récits et les descriptions des historiens, des chroniqueurs et des poètes, ou qui servent de sujets aux bas-reliefs, aux tapisseries et aux miniatures, ne constituaient pas des « orchestres » au sens moderne du mot. Provoquée surtout aux quatorzième et quinzième siècles par le besoin du luxe, la réunion des voix instrumentales agissait par sa sonorité et par la diversité de ses timbres (4).

La sonorité est goûtée en elle-même, au point de vue

(1) Voir V. Giraud, *Paris sous Philippe le Bel*, et l'intéressant ouvrage de M. Lavoix : *La musique au siècle de saint Louis*.

(2) Galeran.

(3) Joufroi.

(4) H. Lavoix, *Histoire de l'Instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*.

de la jouissance physique qu'elle procure. On l'estime d'après sa puissance, la souplesse de ses nuances, le dégradé de son intensité. Ici le plaisir physiologique est seul en jeu ; le public est sensible à la dynamique sonore, et apprécie les effets de crescendo et de decrescendo : le poème du *Vœu du Héron* en fournit la preuve. Au moment de l'apparition de l'oiseau symbolique,

« Li doit ménestrel viéler douchement ».

Puis, sur un signe de leur chef, les vielleurs renforcent la sonorité :

« Il fait des ménestreux les vièles efforchier ».

On pourrait multiplier les exemples et les citations.

La variété des timbres excite aussi la curiosité de l'auditeur qui se complaît à les distinguer les uns des autres et même à leur attribuer certaines fonctions expressives comme on peut s'en rendre compte par la classification imposée aux instruments militaires, tels que trompettes aiguës ou graves, cors et fifres. Tantôt c'est le « trompeur qui trompe » pour l'appel des chevaliers, tantôt ce sont les enseignes qui obéissent à la sonnerie des « corneurs ». Dans tous ces cas, chaque instrument possède un rôle bien déterminé et son timbre est caractéristique de certains mouvements ou de certaines dispositions tactiques à prendre.

Il en est de même pour le public civil qui raffole des instruments, et surtout des instruments purement rythmiques comme les instruments à percussion. « La grande variété des instruments à percussion, écrit M. Lavoix, est un des côtés caractéristiques de l'instrumentation au moyen âge (1). »

(1) H. Lavoix, *La musique au siècle de saint Louis.*

Ce goût pour les basses rythmiques persistantes semble indiquer qu'on tient à prolonger le plaisir qui résulte de l'audition d'une tenue obstinée et cela, en dépit des fausses relations qu'elle entraîne.

De même qu'Arnulphe de Saint-Gilles, Gérard de Cambrie nous apporte d'intéressants renseignements sur la façon dont on goûtait à son époque les exécutions instrumentales. « Grâce à un art parfait, écrit-il, au milieu des modulations les plus enchevêtrées, des accords les plus complexes, la mélodie est rendue avec pureté, tant est habile le mélange des consonances et des dissonances ». On voit déjà poindre ici le goût pour la mélodie « en dehors » jaillissant de sa gangue harmonique. On saisit en même temps l'appréciation du « timbre » mélodique de l'instrument qui chante et qui s'impose au travers des « accords complexes » accompagnant sa voix. Voici encore, du même auteur, des aperçus qui nous permettent de juger de l'importance attribuée aux nuances, aux ficelles d'exécution, au maniement ingénieux de la sonorité : « Ils savent si bien commencer et abandonner une modulation, faire entendre, en jouant, le gazouillement des petites cordes aiguës sur le bourdonnement des cordes graves qu'il semble que cet art excessif fasse oublier l'art lui-même. » Mais tous ces artifices demeurent souvent inutiles, car ils ne s'adressent pas au « grand public », et ne peuvent intéresser que les connaisseurs ; laissons parler notre auteur :

« Il arrive même que ces merveilles qui procurent à l'âme d'ineffables délices pour ceux qui ont l'habitude d'étudier de près les secrets de l'art fatiguent plus qu'elles n'amusent les oreilles des auditeurs qui, prêtant moins d'attention, regardent sans voir, écoutent sans comprendre; pour eux, ce son qui, d'abord, paraît

confus et désordonné, finit par être pénible et ennuyeux (1) ». On le voit, ce n'est pas d'hier que le public est pris à partie par les mandarins de la critique.

Ce public a le sentiment du timbre instrumental dont il perçoit les nuances et auquel il adjoint tout un clavier de significations distinctes. Les documents nous renseignent abondamment à cet égard. Voici, par exemple, Maître Martial qui, dans sa *Danse Macabre*, a soin de faire réciter à la régente moribonde toute une liste d'instruments de musique. Chaque instrument rappelle à la régente des souvenirs précis et avive ses regrets; elle pleure « tambourins, harpes, trompettes, doulcaines et clarins (2) », et les timbres jadis entendus, évoquant dans son esprit des sensations différentes, se rangent d'après une classification d'impressions.

Ainsi, en même temps que le goût musical s'élève jusqu'à associer des sonorités sous forme d'Organum, de Diaphonie et de Déchant, il commence à se déshumaniser par la culture de la musique instrumentale dans laquelle il puise la connaissance des différents timbres. Ses caractéristiques à ce point de vue se résument dans la mesure de la sonorité, dans la perception de la variété des timbres et, jusqu'à un certain point, dans leur adaptation à des fonctions spéciales et à un but expressif.

II

Si les associations de sonorités relèvent de la culture de l'oreille et des impressions subjectives que fortifie l'habitude et qui intéressent la sensibilité, il est d'autres

(1) Gérard de Cambrie, *Topographia Hibernæ*, t. V.
(2) Georges Kastner, *La Danse des morts*, 1852.

associations qui reflètent plus exactement la tournure générale des esprits et qui découlent de l'orientation imprimée à l'intelligence.

Nous voulons parler des associations de durées que nécessite l'audition simultanée de plusieurs mélodies dissemblables. Ici, le goût va se révéler constructeur, mais, pour construire, il importe de tailler et d'ajuster les matériaux. Aussi, un problème se pose-t-il : celui de la mesure de la durée et de l'établissement de rapports de valeurs entre les notes représentatives des sons. La solution donnée à ce problème révèle d'une façon frappante l'empreinte que les esprits ont reçue de la culture scolastique.

« En traduisant en latin l'Organon d'Aristote, écrit M. Duruy, le treizième siècle fut comme ébloui de ses nouvelles richesses, et le Stagyrite régna souverainement dans toutes les chaires ». Il va régner sur la Musique, comme il règne sur les autres arts.

La scolastique habitue l'esprit à de méticuleuses habitudes de dialectique, de divisions et de classifications, qui ne sont pas sans déteindre sur le mouvement artistique contemporain. Les œuvres d'art ont l'âme scolastique, telle l'architecture ogivale avec ses proportions définies dans une extrême symétrie et ses éléments savamment hiérarchisés, telle la peinture à compartiments des Primitifs, encadrée d'ogives fleuronnées, telles enfin les représentations schématiques et mnémotechniques qui, sous forme d'édifices symboliques, pullulent dans les ouvrages didactiques. Si nous passons aux Lettres, nous y voyons la scolastique provoquer l'apparition de personnages allégoriques et d'abstractions morales, tels que *Faux-Semblant*, *Bien-avisé*, *Dangier*, *Raison*, etc.

« L'esprit, déclare M. Séailles, n'existe que dans la

mesure où ses idées forment un ensemble systématique » (1). Pour l'*Ars mensurabilis*, cet ensemble se fonde sur les deux principes suivants : « la mesure ternaire est seule parfaite », et « le moins précède le plus » (2). Tout d'abord, la Musique fait partie des sept arts libéraux et figure dans le *Quadrivium*, à côté de la Géométrie, de l'Astronomie et de l'Arithmétique.

« La sixime art est musike
Ki se forme d'arismetike »,

enseigne l'*Imago Mundi*. C'est de cette origine mathématique « ke naist tute concordance et tute duce mélodie (3) », et ceci justifiera les plus audacieuses subtilités. Jean de Garlande souligne encore davantage le côté arithmétique de notre art : « La Musique est la science des nombres rapportée aux sons » ; il ne faut donc point s'étonner que les spéculations mensuralistes entraînent la musique vers un calcul de proportions.

En principe, « la proportion de durée » définie par les théoriciens se fonde sur trois valeurs, la longue, la brève et la demi-brève (4), soumises toutes trois à la division ternaire, seule regardée comme parfaite. Philippe de Vitry nous donne la raison de cette perfection : « Numerus vero ternarius est perfectus, assumptus a Trinitate, scilicet, Pater, Filius et Spiritus Sanctus,

(1) Séailles, *le Génie dans l'Art*.

(2) Voir *la Musicologie médiévale*, par P. Aubry.

(3) Gautier de Metz. Cf. *la Vie au temps des trouvères*, par A Méray. Paris, 1883.

(4) Voici la définition que Jean de Murris donne du « Cantus mensurabilis » : « Cantus mensurabilis est vocum distinctarum vel inæqualium sub aliqua temporis mensura simul prolatarum conveniens conjunctio. » *Speculum musicæ*, liv. VII, chap. II.)

ubi est summa perfectio (1). » Toutes sciences et tous arts convergent vers le Christ.

La mesure ternaire revêt donc un caractère moral pour ainsi dire, caractère d'origine purement scolastique et extra-musical. En devenant binaire elle « s'imperfectionne ». D'ailleurs, musiciens et auditeurs ne voient point dans les notes des éléments inertes et passifs propres seulement à exprimer par leur groupement ce qu'on appelle des idées musicales. Ils les conçoivent en elles-mêmes, « in se »; ils les font varier dans leur valeur, et cela en fonction de leurs positions respectives les unes par rapport aux autres. « Si plusieurs longues se suivent, récrit M. Lavoix, elles gardent leurs valeurs, mais qu'une brève vienne à s'interposer dans la marche des longues, les valeurs changent; si la brève précède la longue, celle-ci devient imparfaite et ne vaut plus que deux brèves. » Et cela se produit indépendamment de la volonté du musicien. Les notes ont une vie propre; elles forment des sociétés gouvernées par des règles fixes et subissent, dans des cas prévus, une sorte de « capitis diminutio. » Aristote et ses subtiles distinctions atteignent le matériel musical, et on rêve de quantités composées soit de choses dont les parties ont entre elles un rapport de position, soit de choses dont les parties n'ont pas de positions respectives (2).

Les monuments musicaux du treizième siècle respirent à cet égard d'une vie toute spéciale et sont une démonstration frappante de l'infiltration des principes de la scolastique dans la technique artistique. Tous les dispositifs issus de la mesure de la durée s'associent

(1) *Ars perfecta in Musica*, magistri Ph. de Vitriaco.

(2) *Logique d'Aristote*, trad. Barthélemy Saint-Hilaire.

entre eux et donnent naissance au contrepoint. Les acquisitions de la sensibilité sur le terrain de la consonance trouvent alors leur emploi dans les artifices imaginés au sein de la rythmique, et, grâce au passage d'une dissonance à une consonance, apparaît le sentiment de « couleur » (1).

On superpose plusieurs notes à une seule, de façon que leur durée soit plus rapide que celle de la note de base, puis, ce principe une fois acquis, on cherche à superposer des mélodies. Voici, par exemple, le *Triple*, attribué à l'auteur connu sous le pseudonyme d'Aristote, que De Coussemaker a reproduit en notation moderne (2). Il se présente, tout d'abord, comme une compilation de trois mélodies, dont une liturgique et deux profanes comportant des paroles françaises. Le mélange des deux langues et l'accouplement des deux styles monodiques ne choquaient personne.

Par déférence, sans doute, le *Ténor*, qui servait de base à la construction sonore, était toujours pris dans le répertoire religieux ; quant aux autres parties, on les pillait de-ci, de-là, à la fantaisie du musicien. Notre *Triple* va nous révéler la tournure scolastique du goût qui a présidé à sa composition. Les valeurs s'y étagent en un sage équilibre à travers les trois parties. Le ténor donné, écrit en *longues*, sert d'appui au rythme général ; c'est un socle solide bâti par groupes de trois mesures séparés par des silences. On dirait les fûts d'une basilique. A mesure qu'on s'élève dans l'édifice harmonique, apparaissent des valeurs de moindre durée dis-

(1) Jean de Garlande, texte de Jérôme de Moravie, cap. XXVI : « Color est pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus capit placentiam. »

(2) Coussemaker. Art harmonique aux douzième et treizième siècles. N° 15 des *Monuments*.

tribuées, semble-t-il, en raison de leur poids ; d'abord, à la deuxième partie des séries de *brèves* et de *longues imparfaites*, puis, au *superius*, des groupes de *brèves* et de *demi-brèves*. On voit que les notes les plus lourdes restent à la base, et que les plus légères s'essaiment dans les régions supérieures de l'œuvre. Une impression toute architecturale, toute hiérarchique, résulte de ce classement.

Il y a, dans des compositions de cette sorte, comme une exposition sonore des doctrines scolastiques. Ces parties qui chevauchent, telles des arcades superposées, cette architecture lourde à la base, découpée au superius, s'amenuisant en fines fleurettes, en valeurs qui évoluent par groupes ternaires symboliques, tantôt par mouvement parallèle, tantôt par mouvement contraire, tout dans cette technique rappelle au dilettante du treizième siècle l'esprit des lectures qu'il a faites dans les pesants in-folios.

Sous l'influence du goût de symétrie que propage l'enseignement de l'Ecole, le jeu rythmique du *Canon* séduira l'auditeur. Entendre une monodie se déplacer dans le temps à chacune des parties, sera pour lui un jeu ornemental analogue à celui qu'on peut tirer de la combinaison de « grecques » par exemple. Par l'usage qu'elle fait de la répétition, l'imitation connaît le chemin des mémoires ; ce n'est pas en vain qu'elle lance un appel à l'habitude, qu'elle vise à l'économie de l'effort, en provoquant le plaisir de retrouver une sensation déjà éprouvée, et en facilitant ce plaisir par une manière de suggestion qui le renforce et le complète.

L'ingéniosité et la subtilité de la culture scolastique favorisent on ne peut mieux le développement du sens de l'imitation canonique. Au cours d'une première période, on se contente de faire entrer dans un *triple* ou

un *quadruple* 2 ou 3 voix en rapport de canon, et cela afin de procurer à toute la pièce un certain attrait; on obéit ainsi à une tendance ornementale, et les voix se suivent d'ordinaire à l'unisson ou à l'octave, plus rarement à la quinte comme dans les compositions de Régis, ou à la quarte comme dans celles de Dufay, reproduisant de la sorte, dans le choix de leurs intervalles d'entrée, la série naturelle des harmoniques; il n'est encore question ni d'augmentation, ni de diminution, ni de renversement.

Pendant une seconde période, le goût pour l'imitation se perfectionne et entre-croise les actions respectives de trois facteurs : 1° éloignement des voix canoniques qui entrent en utilisant des intervalles moins simples; 2° resserrement de la distance qui sépare les entrées des voix (fugue ad minimam), et 3° imposition à la pièce d'un thème obligé que les voix imitantes suivent par augmentation, diminution ou renversement (1).

Il est à peine besoin de signaler la richesse de ressources qui dérive de la mise en œuvre et des diverses combinaisons de ces trois moyens de construction.

Nous assistons ici à une vaste synthèse des possibilités progressivement admises par le sentiment esthétique qui, parti des associations sonores, y a introduit une première différenciation en leur annexant un facteur rythmique, et qui couronne enfin ses conquêtes en

(1) Voir Otto Klauwell, *Der Canon in seiner Geschichtlichen Entwickelung*. Leipzig.

D'après M. Klauwell, les premiers exemples de véritable imitation se trouvent dans deux pièces particulièrement intéressantes.

L une est un *Posui adjutorium* de Pérotin, déchanteur et organiste de Notre-Dame-de-Paris au douzième siècle, et l'autre est l'œuvre d'un inconnu de la même époque.

les astreignant à la règle rigide de l'imitation d'un sujet donné.

De telles spéculations dévoilent l'aspect constructeur du goût musical. On découpera la durée comme les architectes découpent l'espace en cherchant l'alternance ou la simultanéité des voix, et on arrivera à ces compositions dénommées : *Hoquet*, qui donnent l'illusion d'un véritable ergotage musical (1).

Ce goût de « disputatio » ne fait que croître avec les changements successifs de la notation ; on traduit, à l'aide de sons, les arguties d'une dialectique, friand qu'on se montre d'exercices d'esprit et de combinaisons ingénieuses. Le contrepoint réalise la tendance la plus intellectuelle de l'art musical, en concentrant tout l'intérêt sur le mouvement des parties. Ces parties, associées en vue d'un but commun, cheminent chacune par une route distincte ; jalouses de leur indépendance, elles s'éloignent ou se rapprochent tour à tour, comme mues par le secret désir de se connaître et de se tâter, mais sans jamais perdre conscience de leur individualité propre. Tels les ganglions nerveux dans le corps d'un invertébré, elles agissent chacune pour leur compte, et ne relèvent point d'un organe prépondérant et centralisateur.

La pensée du moyen-âge cherche moins à inventer qu'à combiner, décrire, classer et codifier. Du principe initial de l'imitation, principe qui commande à toutes les lois de la forme, elle extrait avec une minutie pa-

(1) L'œuvre de Josquin Desprès fournit un exemple d'une composition analogue. Il s'agit d'un canon à deux voix écrit par le musicien pour rappeler à Charles VII une promesse qu'il lui avait faite. « Le ténor et la basse, dit Ambros, s'y pressent à la manière de deux suppliants dont l'un voudrait couper la parole à l'autre. » (Klauwell, p. 67-68.)

tiente les corollaires les plus subtilement déduits. Bientôt, la multiplication des rébus musicaux affirme la sympathie que les raffinés professent à leur égard. Le berger scoliaste Ludin, du *Mystère de l'Incarnation* (1), ne soutient-il pas que c'est de son art si complexe « que vient mainte joyeuseté » ? Et quand l'ingénu Anathot déclare ne rien comprendre au fatras des « numerales proporcions » qui lui paraissent bonnes à « guarir fièvres quartaines », le pédantesque Ludin lui oppose un mot magique, le mot de tous les Beckmesser passés et futurs : « C'est la mouelle ! »

Au quinzième siècle, le goût se montre encore plus exigeant en matière de complication ; la composition polyphonique subissant l'influence régnante, et destinée souvent à des Mécènes de goût maladif, déploie une inimaginable frondaison d'imitations dont Forkel nous a transcrit quelques titres (2). On raffole de ces jeux d'esprit dépourvus de toute valeur expressive et même musicale, car il était impossible à l'auditeur de reconnaître, par exemple, une imitation rétrograde.

Voilà donc, semble-t-il, un plaisir purement intellectuel. L'auditeur paraît n'attacher d'importance qu'à l'arrangement des voix ; il ne tient plus compte de la mélodie considérée en elle-même ; il en tient si peu compte qu'on retrouve dans Josquin des traces de l'ancienne méthode des voyelles usitée pour composer des mélodies, et que des théoriciens tels que Glaréan, en pesant les mérites comparatifs de l'inventeur et du déchanteur, hésitent et ne sont pas éloignés de donner la prééminence à ce dernier. Il n'en était pas de même au trei-

(1) *L'Incarnation et la Nativité de notre Sauveur Jésus-Christ*, laquelle fut monstrée par personnages à Rouen, l'an 1474.

(2) Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II.

zième siècle où on se préoccupait encore de la qualité mélodique (1).

Quoi qu'il en soit, l'intérêt se porte presque uniquement sur la mise en œuvre des thèmes, mise en œuvre dont le but intime consiste à engendrer des consonances. Et ainsi, le plaisir intellectuel se double de la jouissance de l'oreille. Les consonances, il ne faut pas craindre de le répéter, occupent la première place dans le sentiment esthétique, et si les explorations dirigées aux quatorzième et quinzième siècles à travers le monde de la Rythmique relèvent d'une conception toute architecturale de l'art, et complètent la notion de forme dont la chanson populaire a esquissé les premiers traits, il n'en est pas moins vrai que la recherche de la consonance demeure l'aboutissement de tous les efforts.

« De jolis cueurs doit venir
De faire un *treble* plesant »,

affirment les trouvères. Pour chanter l'amour, ils s'empressent de « trebles accorder », tout comme les contrapuntistes du quinzième siècle agenceront dans le même but un canon en écrevisse. C'est qu'avant tout l'auditeur se complaît dans le jeu chatoyant des consonances, qu'il goûte la sonorité cristalline des quintes et des octaves, le bourdonnement des tierces et le frémissement des sixtes. Dans ce vitrail sonore, pour employer une expression de M. Pirro, la dissonance apporte quelque ombre et quelque anxiété qui viennent pimenter la jouis-

(1) « Qui vult facere conductum, dit Francon de Cologne, primo cantum invenire debet pulchriorem quam potest. » Francon oppose cependant *le Conduit* aux autres compositions pour lesquelles il admet qu'on puisse prendre le ténor dans le fonds commun.

sance éprouvée. Rien n'est plus éloquent à cet égard que les épithètes, consacrées par la littérature de l'époque à l'expression de l'effet produit. Chroniques, récits de fêtes et de cérémonies publiques foisonnent, en effet, des mots de « douce musique », « suave concert », « perles harmoniques », etc., formules cherchant à traduire l'impression ressentie par l'oreille.

L'appréciation des œuvres se borne-t-elle à un plaisir d'esprit et à une jouissance d'oreille ? Non, car les chroniques nous révèlent leur action sur la sensibilité, en signalant des affinités qui rapprochent certaine musique de certains états d'âme. « Rien n'est capable de tenir éloignés les tristes ennuis comme le son du tambourin, de la vielle et du psaltérion », déclare Adam de la Bassée, et Jérôme de Moravie assure que « le principal empêchement pour faire de belles notes est la tristesse du cœur », toutes appréciations qui montrent qu'on goûte le dynamisme de l'art : « Gaudent velocitate moderni », disaient les vieux déchanteurs.

En outre, le symbolisme représentatif, auquel la Scolastique a apporté la synthèse de ses abstractions, agit sur le goût musical, par l'élan qu'il donne à l'imagination. On attribue à la langue des sons un sens mystique et caché qui évoque chez l'auditeur d'innombrables et puissantes images ; par exemple, les variations de hauteur figurent, par le classement des voix en graves, moyennes et aiguës, les trois ordres de fidèles de l'Église.

De plus, l'art, en assouplissant sa technique, se prête aux velléités réalistes qui le rapprochent de la nature ; il s'oriente vers l'imitation et la description. Chez nombre de contrapuntistes de l'école gallo-belge, on sait que l'effort est manifeste dans le sens d'une traduction des

sonorités du monde extérieur (1). D'ailleurs, en ce faisant, l'art souligne son caractère social, puisqu'en tâchant, sinon de représenter, du moins d'évoquer les choses, il se met à la portée du plus grand nombre. Ici encore, la psychologie de la race commande aux tendances esthétiques, car les formes sociales d'un art sont avant tout des formes décoratives, représentatives et imitatives. Au plaisir élémentaire de l'oreille, à la jouissance plus raffinée produite par la perception des formes, s'adjoint de la sorte la constatation de l'exactitude du rendu sonore, et de cette constatation naît un nouveau plaisir.

Enfin, même au sein des compositions qui, à première vue, ne paraissent établies qu'en vertu de préoccupations d'ordre technique, comme l'imitation canonique, le sentiment dramatique se laisse facilement discerner. Sans parler des « mystères » où le rôle de la musique souligne les péripéties de l'action, sans parler des compositions profanes en langue vulgaire comme le *Jeu de Robin et Marion*, dans lesquelles les voix et même certains instruments (musettes et flageolets) apportent à la poésie un renfort d'expression, « où perce une intention reconnaissable de rendre la déclamation plus vivante et de traduire musicalement l'accent des passions humaines (2) », les *Motets*, qui réalisent si éloquemment les « théories » de la science contrapuntique, font preuve

(1) Clément Jannequin a composé sous le titre d'*Inventions musicales* toute une série de chansons descriptives dont les dénominations sont suffisamment explicites :

La Bataille de Marignan, *le Caquet des femmes*, *les Cris de Paris*, *la Guerre*, *le Chant des oiseaux*, *la Chasse au lièvre et au cerf*, *le Rossignol*, etc.

(2) Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, chap. II.

d'une attention constante à resserrer les liens qui unissent la musique et le texte.

Le rationalisme de l'esprit français y associe, en effet, toute phrase musicale, toute mélodie achevée à une phrase du texte pourvue elle-même de signification complète ; l'une et l'autre forment une sorte de couple invariable qui se répète à travers l'ensemble des voix. Cette phrase musicale possède, à l'égard des paroles, les qualités expressives que nous avons reconnues au plainchant et, à un moindre degré, à la mélodie populaire ; elle s'entoure ensuite d'une ornementation vocale tirée de sa propre substance, grâce aux procédés de l'imitation, de telle sorte que le sentiment esthétique, excité par l'audition d'un pareil dispositif, se décompose en deux éléments : l'un, relatif au sens expressif de la monodie, l'autre suscité par la floraison ornementale des voix imitantes (1). Cette floraison ornementale peut faire appel au symbolisme ternaire, et la forme de *Répons* nous en fournit des exemples, de manière que les divers moyens d'expression viennent converger et se fortifient mutuellement.

Ajoutons que le système du « thème obligé », si fréquemment adopté, et employé notamment par Ockeghem dans ses Messes dites de l'*Homme armé*, constitue l'origine du cyclisme, en cimentant les œuvres auxquelles il s'applique et en les obligeant à se développer autour d'un motif central.

Ainsi s'affirme, au fond de l'esprit français, et contrairement à tant d'assertions aussi superficielles qu'intéressées, un pouvoir de combinaison des éléments musicaux qui ne le cède à celui d'aucune autre nation. C'est en France et en Flandre, il ne faut pas craindre

(1) Voir à ce propos les belles analyses de Motets du *Cours de Composition musicale* de M. Vincent d'Indy.

de le répéter, qu'est né le contrepoint, contemporain de l'architecture ogivale que nous revendiquons aussi comme une invention qui nous est propre, et notre goût a su allier à des dispositions mélodiques incomparables des qualités aussi étendues que profondes d'agencement et de construction. Nous ne saurions mieux faire que de rappeler ici ce que M. Frédéric Nicot écrivait en 1855 (1) :

« Nous avons entendu, il y a plusieurs années, à un concert de la Société de musique classique à Paris, des airs et des chœurs composés au quatorzième siècle par des Français, où il y a plus de grâce et de vraie science que dans certain opéra tout entier qui fait, en 1855, salle comble aux Italiens. Ces airs ne le cèdent en rien à ceux des productions contemporaines italiennes ou allemandes ; et il ne faut pas croire que ce soient des exceptions sur lesquelles il serait téméraire de juger une époque. »

(1) *Du goût musical en France*, par Frédéric Nicot, 1855. L'étude de M. Nicot fut publiée en quatre articles dans la *Gazette musicale* de 1846, sous le pseudonyme de Maurice de Vaines.

CHAPITRE III

L'INDIVIDUALISME EXPRESSIF ET LE GOUT INSTRUMENTAL

L'art de la Renaissance a été l'objet de critiques et d'éloges également passionnés. Considéré comme une révélation décisive à l'époque encore récente où les « ténèbres de la nuit du moyen âge » restaient impénétrables par suite du dédain qu'elles inspiraient aux chercheurs, il a perdu quelque peu de sa faveur depuis que la science historiqne est parvenue à faire goûter la splendeur et l'émotion des œuvres laissées par les artistes médiévaux.

Le siècle de Louis XII et de François Ier n'en demeure pas moins une époque de bouillonnement intellectuel et d'investigations avides. On peut y voir un des moments de la loi « d'ondulation du Beau » si bien mise en lumière par M. Mithouard (1), car il se distingue par des tendances d'émancipation qui le posent en réaction contre les siècles antérieurs soumis à d'exactes disciplines.

(1) A. Mithouard, *Le Tourment de l'unité*.

Après le labeur patient et minutieux auquel s'est livrée, sans relâche l'intelligence scolastique, il semble que la nature humaine aspire à une détente, et cette détente s'effectue au bénéfice de la subjectivité et au détriment de l'objectivité dogmatique.

Le seizième siècle a la passion de l'humanisme et, s'attachant à s'assimiler l'essence de la sagesse antique, il travaille moins à instaurer qu'à restaurer. Il revit les instants à la fois passionnels et lettrés dont la Grèce faisait ses délices. Son esthétique, inspirée des anciennes eurythmies, exige l'équilibre et la perfection des proportions et proclame le besoin d'une harmonie régulatrice, mais elle s'intéresse surtout à l'individu; les arts plastiques s'orientent dans la voie de l'expression personnelle et précise, et il ne s'agit plus pour eux de tracer des symboles aux lignes sobres et austères, aux caractères de « tribu », comme disait Bacon, mais de s'appliquer au menu détail, à la note essentielle et caractéristique.

Quant à la musique, elle est, écrit M. Henry Expert, « l'écho des esprits, de la vie, et des mœurs de ce temps où les institutions sociales et religieuses, les traditions artistiques et littéraires se heurtent dans un conflit passionné (1) ». Au sein d'une atmosphère aussi agitée, le goût musical puise d'importants éléments de variation. Encore qu'embarrassé de symbolisme et d'allégories, il incline à délaisser les spéculations abstraites. L'imagination musicale laïcisée, en quelque sorte, abandonne le jeu des interprétations métaphysiques pour s'emplir de visions empruntées à la vie de chaque jour ; le sentiment esthétique perd son caractère strictement social

(1) Henry Expert, *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, introduction.

et se particularise. On s'occupe moins de retrouver partout et toujours quelque dogme objectif et universel, quelque formule ou quelque dispositif imposé, que de s'efforcer de serrer de plus près le sujet traité et de découvrir en lui les éléments de la forme qui lui est la mieux appropriée. L'expression s'individualise, et en même temps elle quête des sujets en dehors de l'homme ; l'art perd son aspect strictement anthropomorphique, et s'adresse à la musique instrumentale pour l'aider à traduire le spectacle élargi que présente l'univers.

I

L'individualisme expressif est une force opposée à la pression des canons et des règles dogmatiques. Il agit à la fois sur le sujet traité et sur l'instrument musical : sur le sujet traité, en l'embourgeoisant pour ainsi dire, en le situant dans la vie de tous les jours, en le transportant dans d'autres régions expressives que celles où le cantonnait la scolastique et en l'associant à des reproductions dramatiques de l'existence passionnelle ; sur l'instrument, en suscitant une réaction monodique contre la toute-puissance de la polyphonie vocale.

Les artistes italiens ont porté de suite leur effort sur la transformation de l'instrument musical, tandis que les Français, plus conservateurs et plus routiniers, s'attardèrent davantage à faire rendre à la polyphonie son maximum d'expression, à la dramatiser et à la rendre pittoresque.

Aussi, l'évolution du goût s'effectue-t-elle à cet égard en France au moyen de deux étapes. Dans la

première, les velléités individualistes, respectant l'instrument musical traditionnel, à savoir le chœur à plusieurs voix, gagnent seulement du terrain par la traduction sonore de la vie civile et de la vie passionnelle ; elles dégagent les habitudes esthétiques du culte de l'abstraction et des symboles pédagogiques. Dans la seconde, elles tendent à simplifier l'instrument et à le restreindre à la monodie. Issu du sens collectif et de l'établissement des hiérarchies, le chœur verra peu à peu sa collectivité de sons modifier les contrats d'association qui la réglementent. Une des parties accédera à un rôle prépondérant, tandis que les autres s'effaceront devant la partie maîtresse. L'action égale qu'exerçait chacune d'elles s'atténuera au profit de la partie chantante et, au sein de la société polyphonique, naîtra l'individu monodique.

Nous avons déjà signalé la propension que marque le goût polyphonique à rechercher des épisodes descriptifs : « Evidemment, remarque M. Celler, ces imitations de cris, de voix, d'oiseaux, de bruits divers faisaient sourire nos arrière-grands-pères, comme les vieux amateurs d'aujourd'hui dodelinent de la tête au coucou de la symphonie pastorale (1) ». C'est que le Français de la Renaissance préfère l'ingéniosité à l'émotion et ne se prête pas aisément à admirer le « stile concitato », ce style enflammé et quelque peu emphatique qui commence à se développer en Italie. Sur le clavier passionnel, il n'exécutera pas ces furieux morceaux de bravoure en lesquels se détend l'âme italienne. Il en trouve les gestes malappris, exagérés et communs ; il lui faut « la manière », bien plus que l'intensité et une manière un peu pédante. Aussi le Français du seizième siècle se

(1) L. Celler, *Les Origines de l'Opéra.*

prend-t-il d'affection pour le mythologisme réco-latin, mélange-t-il, comme à plaisir, le sacré et le profane, histoire de faire parade d'érudition frondeuse. Hercule, Vénus, Circé, nymphes, satyres et tritons deviennent des personnages familiers, « à tout faire », et vivent en bon voisinage avec les patriarches et les héros bibliques.

A ce point de vue, le seizième siècle laisse déjà pressentir le dix-septième. Les qualités sociables de notre tempérament s'opposent à l'outrance et s'accommodent d'une élégante association d'émotion et de pittoresque. Tout le monde connaît l'épisode de la mort de Mlle de Limeuil, que nous raconte Brantôme (1) : « Quand l'heure de sa mort fut venue, elle fit venir à soy son vallet, et s'appeloit Jullien, qui jouait très bien du violon : Jullien, luy dit-elle, prenez vostre violon et sonnez moy tousjours jusques à ce que me voyez morte la « Défaicte des Suisses » (dans la *Bataille de Marignan*), et le mieux que vous pourrez ; et quand vous serez sur le mot : Tout est perdu, sonnez-le par quatre ou cinq fois, le plus piteusement que vous pourrez. Ce que fit l'autre. » Aux « trique-traque » et « chipe-chape », du combat s'oppose avec un caractère particulièrement poignant la répétition du sol grave sur les mots : « tout e ferlore », qui sonnent comme un glas.

C'est dans les chansons et les madrigaux dont l'exubérante floraison emplit le siècle qu'il convient d'aller mesurer les progrès réalisés par l'individualisation du sentiment esthétique. Les uns et les autres plongent en effet dans la société laïque et puisent abondamment aux sources populaires. Grâce à eux, « tout un chapitre de l'histoire de l'âme française, remarque M. Laloy, nous est conservé, et nous y retrouvons ce qui charmait

(1) Brantome, *Œuvres complètes*, t. IX (Des Dames).

nos ancêtres à la veille des sombres tragédies des guerres de religion (1) ».

Comment ceux-ci comprennent-ils l'expression musicale ? L'audition des pièces polyphoniques n'évoque pas seulement en eux des images du type moteur, ou du type visuel ; elle provoque le surgissement de véritables états d'âme. C'est ainsi que le côté expressif du sujet, souligné par un titre bien déterminé, marque nettement des intentions dramatiques ou psychologiques. L'idée de mouvement se dessine toujours, car une phrase attristée ne se situera jamais sur une mélodie ascendante, et les rythmes se modifient avec la couleur générale des pièces. A la tristesse, à la mélancolie on adaptera des rythmes lents, à la joie, aux sentiments vifs, des rythmes rapides ou légers, et on passera de la sorte de mesures à 4 temps à des mesures à 3 temps.

Les intervalles possèdent aussi une valeur expressive qui n'échappe pas à l'auditeur; la quarte exprime un moment de tristesse et on la blâmera dans une pièce où il est question d'amour. Le saut de sixte mineure constitue un mouvement mélodique analogue au sanglot ; on le trouve douloureux et poignant. Ne sont-ce pas des images psychologiques, pour employer l'expression de M. Dauriac, que nous dépeignent les lignes suivantes de Noël du Fail ? « Quant la voix et le mot sont par entrelaçeures, petites pauses et intervales rompus, joints avec le nerf et corde de l'instrument, la force de sa parole et sa grâce y demeurent prins et engluez, sans

(1) L. Laloy, La Chanson française à l'époque de la Renaissance, *Revue musicale*, mai 1901. — L'humanisme et l'individualisme expressif se manifestent aussi dans les compositions religieuses, messes ou psaumes. Les rythmes en sont savants et fouillés à l'extrême ; chaque auteur y marque l'empreinte de sa personnalité.

espérance de les pouvoir séparer, pour demeurer un vray ravissement d'esprit soit à joye soit à pitié. Comme, par exemple, quand l'on chantait la chanson de guerre faicte par Jannequin (*Bataille de Marignan*), devant ce grand François pour la victoire qu'il avoit eüe sur les Suisses, il n'y avoit celui qui ne regardast si son épée tenoit au fourreau, et qui ne se haussast sur les orteils pour se rendre plus bragard et de la riche taille (1). » Veut-on savoir l'impression produite par les tierces du faux-bourdon? Notre auteur va nous le dire : « Et lorsqu'...on chantoit cet hymne funèbre de *Requiem, en grosse et plate musique* approchant du faux-bourdon... il n'y avoit ni contronglé (fermé) et dur cœur qui ne se retirast à la contemplation de la caducité et vanité de ce monde. » Du Fail ajoute : « La musique et chansons ont cela propre et naturel que transmuer et faire passer en elles nos conceptions et volontez. »

Si le caractère languide des tierces et sixtes mineures porte à la tristesse (2), d'autres mouvements mélodiques complètent les acquisitions de la sensibilité musicale, et Pierre de la Rue emploie des septièmes diminuées dans un *O salutaris hostia*. A côté de ces impressions, le pittoresque ne perd pas ses droits. « Costeley, écrit M. Laloy, est encore un bon disciple de Jannequin, lorsqu'il fait glisser (ch. XI) sur un rythme précipité les prometteuses paroles : *Jehan ne te hâtes point*, ou qu'il imite (ch. XXII) les appels des bergers qui se croisent, se répondent et se pressent (3). »

(1) *Œuvres facétieuses*, de Noel du Fail, seigneur de la Herissaye, t. II (*Contes et Discours d'Eutrapel*).

(2) Lassus s'en sert notamment dans le motet : *In me transierunt*.

(3) *Loc. cit.* Voir le *Premier livre des chansons françaises* édité par M. Expert.

C'est là, on le voit, une satisfaction donnée aux dispositions esthétiques que nous signalions plus haut. L'individualisme du compositeur se met en quête de traits individuels, de petits gestes, d'attitudes caractéristiques, et il leur adapte habilement une traduction musicale ; il crée des rapports entre ces manières d'être et les dispositifs thématiques dont il sait utiliser le dynamisme pour évoquer des idées de rapprochement ou d'éloignement, de confusion ou d'ordre. Il y ajoute une harmonie pleine d'intentions : « un accord a sa physionomie, une modulation sa valeur expressive ». Lassus manie l'épouvante dans *Timor et Tremor* au moyen de changements d'harmonie, et le diatonisme des modes du plain-chant, profondément modifié par la fréquence des altérations, finit par disparaître. Toutes ces nuances, toutes ces altérations sont commandées par l'observation de la mimique passionnelle. « Costeley, dit encore M. Laloy, recherche les mouvements de modulation, même quand l'harmonie ne les exige pas ; il les aime pour les intervalles insolites auxquels ils donnent naissance (quarte diminuée, seconde augmentée, etc.) ». De tout cela, on peut conclure que l'art du seizième siècle, sans donner la prépondérance expressive à aucune des voix de la collectivité sonore, s'attache passionnément à se pénétrer d'éléments humains et individuels.

Cette préoccupation se montre encore dans le souci constant qu'on a d'appareiller d'aussi près que possible la musique et la poésie. On aime à « sculpter le mot » : « J'ay toujours estimé la musique, écrit Du Fail, qui déclare et esclaircit la grâce, la gravité, l'amour, la peine et *le feu du mot où elle est couchée*, estre chose pour convenir avec les cieux (1). » Mais on s'accorde à main-

(1) Du Fail, *loc. cit.*

tenir la prééminence à la poésie et à en respecter la forme.

Adrien le Roy, dans un accès de pudique réserve, avait changé les paroles parfois licencieuses des chansons du « Grand Maître et suprême ouvrier ». Il s'en excusa en disant que « la musique en aura perdu quelque peu de sa grâce, d'autant qu'Orlande l'avoit appropriée à la lettre, en quoy, il est excellent musicien (1) ».

L' « illustration musicale » intéresse tous les poètes de la Pléiade : Etienne Jodelle déclare que :

« L'aile qu'Orlande peut donner aux vers »

les enlève à des hauteurs jusque-là ignorées, que :

« Mesme l'air des beaux chants inspirez dans les vers
« Est comme en un beau corps une belle âme infuse (2). »

Image juste et profonde, qui montre que les poètes de la Pléiade avaient saisi le but intime et la puissance expressive de la musique ; pour eux, le vers n'est que l'enveloppe quasi-matérielle à laquelle l'art des sons doit confier une âme.

« Sans la musique la poésie estoit presque sans grâce », déclare Ronsard ; et il proclame dans son *Abrégé de l'art poétique* que : « la poésie sans les instruments, ou sans la grâce d'une ou plusieurs voix n'est nullement agréable (3). » Lorsque Baïf écrit au roi qu'il a l'intention de fonder une académie, il a soin d'ajouter : « afin de remettre en usage la musique selon la perfection

(1) *Le Thrésor de Musique* d'ORLANDE DE LASSUS, prince des musiciens de notre temps (1594).

(2) ETIENNE JODELLE, en faveur d'Orlande, t. II.

(3) *Vie de Ronsard,* par CLAUDE BINET (1609).

qui est de *représenter la parole en chant accomply* de son, harmonie et mélodie... *selon que le sens de la lettre le requiert* (1). » Cette dernière phrase est typique et proclame de la manière la plus nette la nécessité de la fusion intime des deux arts.

Pour les dillettanti de la Renaissance, l'union entre la musique et la poésie sera suffisamment étroite lorsque, d'une part, la longueur des vers correspondra aux formes mélodiques, lorsque, d'autre part, le mouvement général de la pièce sera respecté par le texte musical, et enfin lorsque certains mots caractéristiques du texte verbal recevront de la musique une ornementation adéquate. Nous trouvons un exemple de cette adaptation dans les « Sonnets » de Ronsard. Le poète a demandé à quatre musiciens réputés, Clément Jannequin, Pierre Certon, Claude Goudimel et M.-A. Muret, de mettre en musique *les Amours de P. de Ronsard*, sorte de cycle de poésies découlant d'une idée générale et dépeignant les phases successives de la passion (2). Ceux-ci ont illustré de leurs compositions les dix premiers sonnets de la

(1) Au sujet du succès remporté par les séances de l'Académie de Baïf, voici comment s'exprime Scevole de Sainte-Marthe:

« Le bruit de ces nouveaux et mélodieux concerts esclatta partout de telle sorte que le Roy mesme et tous les princes de la Cour les voulurent ouyr ; si bien que, pour se divertir agréablement, ils ne dédaignoient pas de venir souvent visiter notre Baïf qu'ils trouvoient toujours en la compagnie des Muses ou parmi les accords de musique. » (Scevole de Sainte-Marthe trad. par Colletet. *Éloges des hommes illustres qui ont fleuri en France.*)

Disons cependant que la « Camerata » française demeura toujours une petite Église et qu'on bâillait beaucoup dans la maison du faubourg Saint-Honoré. (Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra.)

(2) Julien Tiersot, *Ronsard et la musique de son temps.*

série, « ce qui plut de telle sorte à toute la cour qu'elle ne résonnait plus rien d'autre chose, et ce qui ravit tellement Ronsard qu'il ne feignit point d'insérer à la fin de ses premières poésies cette excellente musique (1) ». Les musiciens, fidèles à la tradition populaire, ont employé pour leur « illustration musicale » le système des *timbres*, en prenant soin de désigner ceux des sonnets qui devaient recevoir les timbres initiaux. Malgré ce que ce système présente, *a priori*, de défectueux au point de vue de la justesse d'expression, les quatre associés de Ronsard sont parvenus à créer autour de chaque sonnet une véritable atmosphère musicale, au travers de laquelle percent des indices frappants de traduction individualiste et précise. L'aiguillonnement de l'amour, l'ennui, l'inquiétude se transposent en d'ingénieuses modalités que des détails plastiques viennent rehausser de touches plus accentuées, et certains mots tels que : « beauté, joie, plainte » appellent des vocalises aussi pittoresques qu'expressives. Il y a même dans l'*Ode à Michel de l'Hospital* de Goudimel un motif rythmique appliqué au terme « errant », dont la forme incurvée et hésitante traduit avec un rare bonheur l'indécision d'une promenade sans but.

Dans tout ceci, le goût se contente du matériel polyphonique traditionnel. Voici, maintenant, que l'évolution monodique s'annonce. Elle comprend trois phases (2). Dans la première, les contrapuntistes emploient des mélodies préexistantes, quelle que soit leur origine; la mélodie est chantée par le ténor, et les autres parties l'accompagnent de contrepoints ;

(1) Colletet, *Vies des poètes français. Œuvres complètes de* Ronsard, édition Blanchemain, t. VIII.

(2) Voir Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, chap. III-IV.

mais, souvent aussi, une tendance se manifeste à faire chanter la mélodie par le supérius et le ténor, en chargeant le supérius d'une plus grande quantité d'ornements.

Bientôt, à mesure que l'habileté des compositeurs augmente, ceux-ci n'utilisent plus que des fragments. Josquin, Costeley et Lassus opèrent de cette façon et leurs thèmes sont très courts : « Trois ou quatre notes, formant un fragment de gamme, un mouvement de tierce ou de quinte, sont la parcelle d'or qui va s'étendre sous le marteau de ces habiles orfèvres... véritable quintessence de la mélodie traditionnelle », écrit M. Laloy. On tient encore à la tradition, mais on s'en éloigne à grands pas ; le supérius remplace de plus en plus souvent le ténor pour le chant donné ; on n'est plus relié à la chanson type que par le vague souvenir du thème, disloqué, volatilisé, réduit à un squelette rythmique. En outre, les mêmes paroles admettent fréquemment des mélodies différentes. Il apparaît que l'intérêt se porte de préférence sur l'élément musical, et que cet élément musical, pour se bien mettre en valeur et obéir à la mode, se cantonne dans la partie haute de l'échelle vocale, où il sonne mieux et plus distinctement.

A un troisième stade, les mélodies deviennent libres sur des paroles identiques ; leur nombre s'accroît, soulignant ainsi de plus en plus la tendance à faire prédominer la mélodie qui est inventée de toutes pièces par le compositeur et abandonne définitivement le répertoire traditionnel. Les parties autres que le supérius ne font plus qu'un accompagnement harmonique ; la monodie expressive et caractéristique est confiée à cette seule voix pendant que les autres la soutiennent et la renforcent, mais leur rôle d'agents thématiques, de collaborateurs mélodiques a cessé. L'individu musical a poussé

comme une fleur sur le piédestal polyphonique (1).

L'usage du chœur se comprenait et se justifiait lorsqu'on chargeait ses voix multiples de traduire des sentiments collectifs, comme le sentiment religieux. Ne se heurte-il pas au bon sens dès que le sentiment s'individualise ?

Quel singulier instrument pour exprimer une émotion personnelle qu'un chœur à quatre parties ! Le rationalisme français devait bien souffrir d'une conception aussi bizarre, et Ronsard avait certainement rêvé d'autre chose que de l'association de quatre voix murmurant ses confidences.

Du reste, le contrepoint commençait à cesser de plaire, nous le savons par le P. Parran : « Il ne plaist guère qu'aux Maistres qui goûtent et jugent ce qui est d'artifice en la disposition et meslange d'accords bien observés et pressés (2). » Au delà des monts, Caccini ne soutenait-il pas que : « pour bien chanter dans le nouveau style, il est beaucoup plus important de comprendre l'idée et les paroles, de les sentir et de les exprimer avec goût et

(1) Déjà le goût de la virtuosité vocale se dessine. Parlant d'Antoine de Mura, musicien de Charles IX, Adrien de Boufflers s'exprime ainsi : « Il faisait rouller tant de passages redoublez de sa gorge que la gloire du dégoisement des rossignols s'en trouvoit du tout effacée. »

(*Traité sur les Œuvres admirables de Dieu*, par ADRIEN DE BOUFFLERS, 1521.)

(2) Le P. PARRAN, *Traité de la musique théorique et pratique*, 1639. — Au dire du P. Parran qui, bien qu'écrivant au dix-septième siècle est encore imbu du goût du seizième, on n'aime plus guère cette « musique grandement observée, toute pleine d'industrie et doctrine, où l'on suit ce qui est commun avec observation de cadences rompues pour chercher ce qui est plus rare et de moins usité ». Il cite comme exemple de ce genre de musique celle de Claudin et de du Caurroy.

émotion que de savoir le contrepoint (1). » Il n'y avait pas jusqu'aux allégories représentatives des quatre voix qui ne fussent des symptômes des prochaines simplifications et de l'apparition de la Basse fondamentale. On aimait, en effet, à se les figurer comme les quatre éléments, dont le dernier, la Terre, s'assimilait à la Basse. Celle-ci constituait le support de la composition, la *base* indispensable de l'œuvre et des consonances ; elle fortifiait et soutenait les autres parties (2). Nombre de poètes et, parmi eux du Bartas, adoptent cette manière de voir, et laissent pressentir que la Basse continue finira par se dégager de toutes ces tendances encore obscures et indécises. On en vient peu à peu au « style d'air » qui comporte bien encore plusieurs voix, mais des voix parallèles et marchant du même pas, de façon à ne pas troubler la perception des paroles.

Les chansons de Lassus donnent des signes évidents de la transformation des habitudes musicales. Au lieu de laisser chaque voix répéter la phrase mélodique, selon la doctrine du Motet, au moyen d'entrées successives, le musicien rassemble les parties par groupes de deux et même de quatre qui sonnent ensemble (3).

Parfois la distribution des voix en groupes autonomes se prolonge durant toute la pièce (4), et, à la place de parties individuelles, on rencontre de petits chœurs qui chantent alternativement. Écoutons à ce sujet un contemporain : « Le plaisir est grand quand ils chantent à l'envy deux ou trois chœurs... S'ils s'accordent tous quatre, ô Dieu, quelle douceur!... Puis, tout à coup, ils

(1) Giulio Caccini. *Nuove musiche.*

(2) Voir Zarlino, *Institutions harmoniques,* IIIe partie.

(3) Cette disposition s'observe dans la chanson *Quand mon mary vient de dehors.*

(4) Ex. la chanson XIV de Lassus, *Si je suis brun.*

se mutinent, un gaigne au pied, trois vous le talonnent... puis se *mi-partisant deux contre deux*, ils choquent si durement qu'il y en a pour rire (1). » S'il s'agit de marquer un accent ou de souligner un mot important, toutes les voix se réunissent. Ce point une fois acquis, et l'effort humaniste continuant à orienter le goût dans le sens dramatique, on extériorise, pour ainsi dire, le drame qui vivait jusque-là à l'état diffus au sein du corps polyphonique, et on crée le personnage musical et le dialogue des soli. Chacun des petits chœurs fragmentaires qui collaborent à la structure du madrigal reçoit alors pour fonction de représenter un personnage. En résumé, pendant le seizième siècle, l'individualisme expressif se manifeste de deux façons : le goût s'habitue progressivement à subir la domination d'une mélodie principale qui captive l'attention et monopolise la plus grande partie du pouvoir expressif ; il se complaît, en outre, aux interprétations différentes et personnelles que chaque compositeur tire d'un sujet poétique donné.

II

La seconde tendance révélée par le goût musical s'applique à restreindre la toute-puissance de la musique vocale et à accroître le rôle expressif dévolu à la musique instrumentale.

En raison du développement du sens dramatique que suscite de plus en plus la culture humaniste, le sentiment esthétique exige l'adjonction au chant proprement dit, de la mimique ou art du geste. Les formes spéciales de la musique de danse ont donc une prédisposi-

(1) René François. *Essais des merveilles de nature*, chap. XXIII, p. 498. Rouen, 1621.

tion à s'introduire dans les œuvres musicales et à leur conférer un caractère mixte, mi-partie vocal, mi-partie instrumental. Puis, elles réagissent à leur tour sur les mélodies confiées aux personnages, et un échange s'opère entre elles. Artifices de contrepoint, imitations, fugues, tous dispositifs que rejette la nouvelle conception dramatique, émigrent dans la musique instrumentale qui infuse sa propre rythmique à l'air chanté.

Peu à peu, la musique descriptive devient l'apanage des instruments, et ceci marque un nouvel éloignement de l'anthropomorphisme primitif. Si la voix humaine demeure l'instrument passionnel par excellence, la nature exaltée par le nouvel essor de la mythologie forme une manière de chœur extérieur à l'homme. Aussi sera-t-on tenté, pour la distinguer de celui-ci, de traduire son action musicale par d'autres instruments que la voix humaine. Au début, elle chantera tout comme les mortels, puis la musique instrumentale se consacrera peu à peu à transcrire sa participation aux événements dramatiques. Il arrivera, enfin, un moment où cette musique se désaffectera, elle aussi, de son objet et ne se complaira plus que dans les métamorphoses des formes considérées en elles-mêmes.

Nous allons essayer de suivre le sentiment musical à travers ces diverses péripéties, et nous examinerons successivement l'influence des mascarades et ballets et les échanges survenus entre la musique vocale et la musique instrumentale.

« L'esprit français, remarque M. Romain Rolland, dès ses premiers essais en musique, avait trouvé la forme qui lui convenait le mieux : la mascarade et le ballet (1). »

(1) Romain Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Scarlatti et Lully*.

Dès le quatorzième siècle, tous deux sont fort en honneur, et constituent la pièce de résistance des fêtes aristocratiques. Les ballets supposent « un canevas grossier d'après lequel le roi et les seigneurs appelés à se produire dans le divertissement composaient ou faisaient composer les paroles à leur fantaisie, les accommodaient ou les faisaient accommoder à des airs connus, remettaient aux dames les paroles écrites, afin qu'elles pussent suivre la pièce, et s'abandonnaient ensuite à la boutade, c'est-à-dire à l'inspiration (1) ».

Dans son effort pour restaurer le théâtre grec, l'humanisme envahit ces productions hétérogènes et leur fournit des sujets empruntés à l'antiquité, mais à une antiquité déformée, habillée à la mode du jour, et souvent platement courtisanesque.

On vit renaître Hector, Andromaque, Ilion ;
Seulement les acteurs, laissant le masque antique,
Le violon tint lieu de chœur et de musique,

a dit Boileau. Le goût se pénètre des anciennes légendes grecques, s'imbibe de mythologie et les nécessités scéniques entraînent l'emploi de la mimique et des danses. Par ce retour à la rythmique plastique, l'humanisme montre bien sa volonté d'utiliser toutes les forces de l'individu humain, afin de les faire converger vers un but expressif. Au lieu de s'en tenir à la voix seule, on évoque le geste qui complète et précise l'expression.

(1) Rambaud, *Histoire de la civilisation française*, t. II. — D'après M. Paul Lacroix, les ballets présentaient : « un mélange de scènes informes, mal liées les unes aux autres. » La musique en était décousue et hétérogène.

Consulter à ce sujet : *Ballets et Mascarades de cour* de Henri III à Louis XIV recueillis et publiés par Paul Lacroix (1870.)

Le *Ballet comique de la Reyne* (1) est un des exemples les plus curieux du ballet mythologique composé d'une série de madrigaux accompagnés, reliés entre eux par des danses, et déterminant assez exactement une période de transition du goût qui admet l'association de formes purement vocales et de formes purement instrumentales. A ce point de vue, l'étude ne manque pas d'en être fort instructive, car ces diverses formes ne se distinguent que par la nature de leurs interprètes, et l'échange de la matière musicale entre les voix et les instruments ne s'opère point en vertu d'adaptations préconçues.

La préoccupation principale qui paraît avoir rempli l'esprit de Beaujoyeux est de donner à son œuvre le plus de variété possible (2). C'est à ce titre qu'il y introduit les diverses sonorités instrumentales afin de ne pas fatiguer l'attention par des insistances déplacées et par la prolongation de certaines sensations auditives. Il s'agit, avant tout, de divertir et de faire passer agréablement le temps. « Le ballet, dit M. Victor Fournel, ne reconnaît guère d'autres règles que celles du plaisir (3). » « Soit que jusqu'icy les lois du ballet n'ayent pas été publiées, déclare l'abbé de Pure, ou que le ciel et la bonne fortune l'aient préservé des chicaneurs et ridicules inquiétudes des maîtres ès arts, il n'est guère

(1) Voir *Ballet comique de La Reyne*, édition Michaelis, notice historique de M. Weckerlin. Le ballet a pour titre: *Ballet comique de la Royne*, faict aux Nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse et Madamoyselle de Vaudemont, par Baltasar de Beaujoyeulx, valet de chambre du Roy et de la Royne sa mère. A Paris, A. Le Roy, Rob. Ballard et Mamert Patisson (1582).

(2) Dans l'avertissement, l'auteur déclare que c'est peu de beauté que réciter une simple comédie ; il a animé et fait parler le ballet et chanter et résonner la comédie. Voir Langhans, *Geschichte der Musik*.

(3) Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, t. II.

tenu que de plaire aux yeux, de leur fournir des objets agréables et dont l'apparence et le dehors impriment dans l'esprit de fortes et belles images (1). »

Nous sommes ici en présence d'un art presque exclusivement décoratif. Il faut produire une manière de miroitement, faire tourner des facettes, graduer des effets, les augmenter, et les diminuer tour à tour, pour éviter ce mal si funeste dans une société aristocratique et française, à savoir l'ennui. Dans ce but, toutes sortes de combinaisons « amusantes » sont imaginées. Une *voûte dorée* émet de temps en temps des « sons harmonieux » et se transforme en une espèce de chœur antique, personnage anonyme et amorphe purement musical. La partie confiée à cette *voûte dorée* sert d'écho aux scènes qui précèdent son entrée en action. Quant au tissu de la trame musicale, il est coupé fort intelligemment en soli, duos avec refrains en chœur, chants à deux, quatre, cinq et six parties, airs de danse, symphonies dont les instruments éclataient lorsque Jupiter descendait de l'Empyrée.

Dans ces conditions, le public ne trouve vraiment pas le temps d'échapper à la magie sans cesse renaissante dont on berce ses oreilles, pendant que ses yeux sont charmés par la beauté et le pittoresque des costumes et du décor, par l'élégance des attitudes, par la majesté et le grand air des poses. « Les assistants comme étonnés, rapporte le narrateur, pensoyent ouïr quelque partie de la mélodie harmonieuse des cieux (2). »

Si le divertissement musical subordonne son esthétique à l'excitation du plaisir et aux habitudes de la société élégante, et si, à cet effet, il fait appel à tous

(1) L'abbé de Pure, *Idée des Spectacles*.

(2) Weckerlin, Préface du *Ballet comique de la Reyne*.

les moyens dont dispose l'art, il développe implicitement les tendances qui inclinent le rationalisme français aux belles ordonnances. La discipline géométrique des figures de danse, le dispositif des successions sonores, le balancement des contrastes flattent le goût du spectateur nourri de la sève classique qui circule dans toute l'esthétique de l'époque (1). Le mythologisme est devenu une aristocratie de la pensée et de la manière de sentir. Tout se perçoit en eurythmie, en harmonie du plus pur atticisme. Il semble que le public se soit refait une âme antique : « A la dextre d'Orpheus, lit-on dans le compte rendu de l'entrée d'Henri II à Rouen, les neuf Muses rendoient ensemble de leurs violons madrez et pollys d'excellentes voix correspondantes aux doux accords d'Orpheus. » On voit qu'à ce point de vue les mascarades, ballets et entrées de villes préparent l'atmosphère classique qui, au grand siècle, enveloppera les pompes de l'Opéra.

C'est donc par la porte du plaisir que la musique instrumentale s'offre à l'appréciation de l'auditeur. Elle entraîne avec elle tout le cortège des rythmes populaires, et, de ce chef, va influencer profondément le goût musical. Si nous voulons juger de l'importance prise par le facteur rythmique, ouvrons l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, *alias* Jehan Tabourot, chanoine de Langres (2). Répondant à Capriol qui l'interroge sur la danse, Arbeau l'entretient du « Tabourin » appelé

(1) Beaujoyeulx donne en effet la définition suivante des Ballets : « n'estant à la vérité que des meslanges géométriques de plusieurs personnes dansans ensemble sous une diverse harmonie de plusieurs instrumens. »

(2) *Orchésographie* ou traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des danses, par Thoinot Arbeau, Langres, 1588.

« moitié de symphonie ». « Il n'est pas impertinent, assure le docte pédagogue, que le Tabourin ait reçu cette dénomination d'être comprins soubz le nom de symphonie, parce qu'il est accompagné ordinairement d'ung ou plusieurs autres instruments musicaux avec lesquels il convient et leur donne grâce, servant de base et disdiapason à tous accords. » Rien qu'avec la batterie du tambour français, Tabourot obtient soixante dix-sept combinaisons rythmiques différentes ; puis il passe en revue les diverses catégories de danses, dont les airs réflètent la régularité et la périodicité des mouvements exécutés. Par exemple, dans les danses dites régulières, on observe l'ordre suivant : 1° 16 mesures avec reprise, soit 32 mesures ; 2° 16 mesures sans reprise qui forment la médiation ; 3° 16 mesures avec reprise, soit 32 mesures pour la fin, et Arbeau ajoute : « Les chansons sont ainsi composées. » Il entend par là les chansons spécialement destinées à la danse ; mais, tant est grand l'engouement du public pour les divertissements chorégraphiques, on ne se fait pas faute d'adapter à ceux-ci des chansons quelconques qu'on modifie en conséquence. Des mutilations sans vergogne façonnent les mélodies aux exigences de la tabulature des danses (1), et y introduisent peu à peu la symétrie des mouvements des danseurs.

Ici les yeux secondent les oreilles dans l'éducation rythmique, et le geste impose aux formes sonores le balancement de ses retours et de ses répétitions. « La personnalité du danseur et celle du joueur d'instrument, rapporte M. Vidal, se confondirent et mêlèrent leurs intérêts (2). » Dans le goût de la mélodie *carrée*

(1) Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France.*
(2) Vidal, *Les instruments à archet*, chap. IV.

qui se développe, il reste beaucoup du plaisir éprouvé à danser ou à voir danser. Puis l'abstraction sépare la mélodie de la figure chorégraphique correspondante, et celle-là, désaffectée de la danse, hérite des sentiments agréables qu'inspirait celle-ci. Tel rythme évoque des images motrices ; s'il ne persiste pas, l'auditeur, qui s'attend à une certaine périodicité de ces images, reste déçu et ne comprend plus.

Si donc, à l'origine (1), les recueils de musique instrumentale ne comportent que des airs de danse, des échanges ne tardent pas à se produire entre ceux-ci et la musique vocale. Les titres des recueils publiés chez Attaingnant et chez Phalèse spécifient que les pièces qu'ils contiennent peuvent être indifféremment chantées ou jouées sur le luth ; elles sont « tant propices à a voix comme aux instruments », et ces derniers font de la sorte une concurrence de plus en plus accusée au monopole des chanteurs. Sans doute, le développement de la musique dans toutes les classes de la société au seizième siècle, favorise-t-il la culture instrumentale, et facilite-t-il ainsi l'exécution des chansons à plusieurs voix, puisque le luth permet de suppléer à l'absence d'un chanteur. Toujours est-il que les *Jardins musicaux contenant plusieurs belles fleurs* de chansons à trois ou quatre parties témoignent de l'indifférence du goût musical à l'endroit du procédé d'exécution que comportent ces chansons. Inversement, les *Danceries* ou airs de danse sont également « accommodés aussi bien à la voix comme à tous les instruments musicaux », et cette

(1) En 1529, Pierre Attaingnant publie à Paris une collection ainsi intitulée : « Dix-huit Basses-dances garnies de Recoupes et Tordions, avec dix-neuf Bransles, quatre Sauterelles, Haulberroys, quinze Gaillards et neuf Pavennes. Le tout réduyt en la tabulature de lutz. ».

disposition souligne bien l'importance prise par les formes de la danse dans les préoccupations musicales (1).

Que conclure de tout ceci, sinon que le public s'est épris avec une ferveur égale de la musique instrumentale et de la musique vocale, et que sa curiosité va de l'une à l'autre, certaine de trouver chez toutes deux d'identiques sources d'émoi esthétique ? La première prend pied à côté de la seconde et hérite des procédés d'expression que la tendance à l'individualisme dramatique rejette de celle-ci. C'est ce que l'examen des compositions de luth et d'orgue démontre jusqu'à l'évidence.

Dominé, en effet, par un souci constant d'imitation, le style instrumental emprunte à son aîné ses dehors, ses manières, jusqu'à ses moindres détails et ses menues particularités. Il semble qu'on se contente de couler une autre substance dans le moule ancien et que le changement de métal suffise à créer la nouvelle statue. Les maîtres de l'art n'enjoignent-ils pas d'écrire « d'une façon chantante » les pièces qui seront confiées aux instruments (2) ?

Dans les chansons où l'accompagnement seul s'exécute sur le luth, « le superius est détaché de l'ensemble harmonique et devient le cantus, qu'une voix seule peut exécuter, tandis que l'instrument la soutient en jouant les parties inférieures (3) ». Puis l'ensemble de la composition passe tout entier à l'instrument, dont la techni-

(1) Les *Livres de danceries*, de Claude Gervaise (1547-1557), et les 24 *fantaisies* à quatre parties selon l'ordre des douze modes, de G. Guillet, sont des preuves de cette lente infiltration.

(2) WASIELEWSKI, *Histoire de la musique instrumentale au seizième siècle*, 1873, p. 65.

(3) J. TIERSOT, *Ronsard et la musique de son temps*, p. 66.

que étroite se prête cependant mal à une claire transcription de la marche des parties ; aussi doit-il se restreindre à de courtes imitations, dont l'agencement rudimentaire s'essaie timidement dans les pièces appelées *Ricercari* et qui paraissent avoir surtout tenu lieu de préludes et de postludes aux compositions vocales qu'elles encadraient (1).

L'orgue, au contraire, décalque avec une extrême fidélité les œuvres de la polyphonie vocale. Si les premiers monuments de sa littérature abdiquent dans leurs grandes lignes toute velléité d'originalité intime, les imitations ne s'y présentent point de façon mécanique ; elles possèdent leur vie propre et laissent pressentir l'avènement très proche d'un style particulier à l'orgue et conçu indépendamment de toute analogie formelle.

Le luth, si aimé et si cultivé en France (2), s'efforce, en dépit de la pauvreté de sa technique, d'arriver à des transcriptions littérales de chansons polyphoniques, le luthiste s'attachant scrupuleusement à la lettre de la composition vocale qu'il veut exécuter sur son instrument » (3), et l'*Instruction* d'Adrien Le Roy lui fournissant toutes les indications nécessaires pour effectuer correctement cette traduction (4).

Le plus souvent, il l'orne de broderies et « la traite plus finement », encore que dans les *Fantaisies* il ne s'astreigne plus à pasticher les œuvres vocales, mais vole de ses propres ailes et travaille à constituer un style

(1) Wasielewski, *loc. cit.*, p. 116.

(2) Las ! pour t'ouïr que n'ay-je cent aureilles
Ou sans t'ouïr que ne suis-je un rocher !

s'écrie Ronsard.

(3) Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du Luth en France*, 1899.

(4) *Instruction de partir toute musique des huit tons en tabulature de Luth*. Paris, 1557.

purement instrumental. C'est ainsi qu'Albert de Ripe (3e *fantaisie*) présente des accords « enchaînés plus ou moins agréablement pour l'oreille, de manière à faire valoir le contraste des sons clairs de la chanterelle avec la gravité du bourdon et la plénitude sonore des *chœurs* ou cordes redoublées » (1).

Les diverses combinaisons du style fugué, auquel le goût commence à répugner dans la musique vocale, les éléments de la fugue, sujet, réponse, contre-sujet, émigrés dans la musique instrumentale, tentent de constituer aux pièces de luth une individualité propre. Associé à la voix humaine, en qualité d'agent d'accompagnement, l'instrument est goûté encore pour son timbre. Du Bartas nous montre le musicien qui :

..... marie de ses doigts
La tremblante douceur aux fredons de sa voix.
Au luth charme souci plus de languetes donne (2).

Les autres instruments, violes, musettes, cornets, etc., ont dans les compositions un rôle bien défini, et le public entend que la musette soit réservée aux bergers, le cornet à bouquin aux tritons, et les violons aux muses (3). On peut lire dans la description du « Grand concert de musique » exécuté par des musiciens invisibles lors du ballet dansé par le roi en 1617 : « Cette musique, composée de soixante-quatre voix, vingt-huit violles et quatorze luths, estoit conduite par le sieur Mauduit, et tellement concertée qu'il sembloit que tout ensemble ne fust qu'une voix ou plustôt que ce fussent ces oiseaux

(1) M. Brenet, *loc. cit.*, p. 21.
(2) Du Bartas, *les Artifices de la* 2e *semaine.*
(3) *Mercure gallant* (1612), t. II.

qu'Armide laissoit à l'entour de Renaud pour l'entretenir de son absence, ayant pouvoir de contrefaire les voix humaines et de chanter les plaisirs de l'amour (1). » Malgré les traces d'interprétation anthropomorphique que recèle ce compte rendu, il signale cependant d'une manière très suggestive les progrès réalisés par le goût musical dans la voie de l'extension du sens expressif. On y respire comme un parfum avant-coureur des effluves puissants que dégagera plus tard le sentiment de la nature.

La répartition des timbres au sein des sociétés instrumentales s'effectue, tant est grande la force de l'habitude et de l'imitation, conformément à celle qu'adoptaient les voix dans les compositions polyphoniques. C'est ainsi que, d'après Wasielewski, on aime beaucoup confier la mélodie principale aux cornets et aux violons devenus des « superii instrumentaux », pendant que les violes s'étagent dans les parties inférieure et moyenne (2). Là encore, l'instrument s'est substitué à la voix, et il y a eu échange entre les registres caractéristiques de chaque procédé d'exécution.

(1) P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, t. IV. Cette description se trouve dans le : *Discours au vray du Ballet dansé par le Roy*, le dimanche 29e jour de janvier 1617 (page 3).

(2) Wasielewski, *loc. cit.*, p. 104. Une semblable répartition de registres s'observe dans les œuvres de Gabrieli. « L'orchestre, écrit M. Victor Fournel, se composait surtout de violons, sur lesquels se détachaient, au besoin, toutes sortes d'instruments, grelots et tambours de basque pour les danses de matassins et les pantalonnades, castagnettes pour les sarabandes, théorbes et luths pour les Allemandes, les danses graves et tranquilles, flûtes, hautbois et musettes pour les danses de bergers, tambours et timbales pour les danses de guerriers. » Victor Fournel, *les Contemporains de Molière*, t. II, Histoire du Ballet de cour.

Mais la substitution des instruments aux concerts de voix est la source d'une autre variation du sentiment esthétique. « La composition qui, exécutée par quatre chanteurs, écrit M. Michel Brenet, était polyphonique, devenait harmonique; la marche des parties, impossible à transporter sur le luth, s'effaçait devant la succession des accords (1). » Déjà, la prépondérance de la mélodie principale dans la chanson polyphonique rassemblait les autres voix en groupes investis de fonctions harmoniques, frappant des accords au-dessous des évolutions du supérius; cette tendance ne fait que s'accentuer sous l'influence des transcriptions instrumentales ; « les barres de mesure, nuisibles plutôt qu'utiles dans la notation vocale, puisqu'elles auraient conduit chaque chanteur à perdre de vue le rythme coulant et libre des mélodies, devenaient indispensables pour le luthiste, qui s'occupait, avant tout, de faire justement coïncider les notes constitutives des accords » (2).

Ainsi, d'une part, le goût retire à la voix humaine le monopole exclusif de l'expression musicale, et d'autre part il se montre plus exigeant à l'égard de celle-ci, qui s'enrichit de nouvelles transpositions sonores, issues du sentiment harmonique, et d'images provoquées par le libre jeu des formes dépouillées de tout anthropomorphisme vocal ou chorégraphique.

Nous terminerons ce chapitre en rapportant, d'après un auteur du dix-septième siècle, les impressions produites sur ses contemporains par l'audition des pièces de luth. C'est là un curieux monument de psychologie musicale.

« On fait dire au luth tout ce qu'on veut, et fait-on des

(1) M. Brenet, *Notes sur l'histoire du Luth en France.*
(2) *Ibid.*

auditeurs tout ce qu'on veut. Quand un brave joueur en prend un et, pour taster les cordes et les accords, se met sur un bout de table à rechercher une fantaisie, il a sitôt donné trois pinçades et entamé l'air d'un fredon qu'il attire les yeux et les aureilles de tout le monde ; s'il veut faire mourir les chordes sous ses doigts, il transporte tous ces gens et les charme d'une gaye mélancholie, si que l'un laissant tomber son menton sur sa poitrine, l'autre sur sa main qui laschement s'estend de tout son long comme tiré par l'aureille ; l'autre a les yeux tout ouverts, ou la bouche ouverte, comme s'il avoit cloué son esprit sur les chordes ; vous diriez que tous sont privés de sentiment hormis l'ouye, comme si l'âme, ayant abandonné tous les sens, se fut retirée au bord des aureilles, pour jouyr plus à son aise de sa puissante harmonie ; mais si, changeant son jeu, il remet en vie tous les assistants, et leur remettant le cœur au ventre et l'âme ès sentiments, à qui elle avoit esté volée, ramène tout le monde avec estonnement, et faict ce qu'il veut des hommes (1). »

(1) René François, *Essai des merveilles de nature.* Rouen, 1621.

CHAPITRE IV

L'INFLUENCE ITALIENNE ET L'ESPRIT CLASSIQUE

Les dispositions esthétiques dont nous venons de signaler la germination, ne sont venues à maturité qu'au dix-septième siècle. A cette époque, l'évolution du goût est assez avancée pour marquer un « moment » caractéristique durant lequel la sociabilité et le rationalisme français se manifestent sous les traits les plus accusés. Dans tous les arts, ils se soutiennent mutuellement et parviennent à réaliser des formes typiques harmonieusement ajustées à ce qu'on appelle l'esprit classique, formes qui résultent du tassement éprouvé par les divers éléments intellectuels que le seizième siècle a agités avec tant de fougue.

Entré décidément dans les habitudes musicales, le solo expressif reflétera l'esprit classique en dépeignant des « caractères musicaux » et arrêtera son expansion individualiste à la conception du *type*.

Mais, au cours de ce travail de sélection et de classe-

ment, l'importation en France de la musique italienne vient souligner les nécessités expressives et passionnelles soulevées par le sentiment individualiste, et un conflit ne tarde pas à surgir entre les tendances outrancières nées au delà des Alpes et la forme définitive que se donnait l'humanisme français. Le goût classique va se trouver en contact avec le lyrisme italien, précisément parce que la question du drame musical, de laquelle on ne cesse de se préoccuper, met aux prises les littérateurs et les musiciens.

A partir du dix-septième siècle, cette question tend à dominer l'évolution de l'art musical en France ; on juge de la musique littérairement, en raison de ce qu'elle signifie, et on accorde la prépondérance aux choses du théâtre et à la musique d'opéra, qui convient si bien aux tendances intellectuelles de notre esthétique.

L'influence italienne et l'esprit du grand siècle ont trouvé leur exact équilibre dans un seul homme, Lulli, qui a su dégager entre des tendances contradictoires le juste milieu cher à l'opinion. Le Lullisme, qu'on nous pardonne le néologisme, fut l'expression adéquate du siècle de Louis XIV sur le terrain de la musique, et le Florentin édifia un Versailles musical, tout comme Boileau avait construit un Versailles littéraire.

I

On connaît les caractéristiques de l'esprit classique, esprit abstrait, autoritaire, pondéré et codifié. En politique, en littérature et en art, le Roi-Soleil peut dire : « l'État c'est moi », car la France agenouille ses puissances de tout ordre devant un principe unique et n'est qu'un énorme courtisan.

En Italie, au contraire, l'individualisme littéraire a persisté. Loin d'imposer des lisières à l'expression passionnelle, l'art demeure ardent et teinté de nuances personnelles ; chacun souffre à sa manière, et l'homme crie quand il souffre, sans se demander si son cri est conforme aux canons d'un hôtel de Rambouillet. Musiciens et poètes ont réuni leurs efforts pour créer un type de drame lyrique à l'instar des modèles laissés par la Grèce.

Le *stile rappresentativo* de Caccini s'applique avant tout à une déclamation naturelle du texte, pour renforcer l'expression pathétique de celui-ci, et « évite consciencieusement toute formation mélodique », comme l'écrit Riemann (1). Monteverdi fait le premier pas décisif et établit l'opéra sur des bases solides, comportant le développement du chant accompagné par l'orchestre et l'alternance de soli et d'ensembles vocaux. Chez lui, la traduction musicale des passions atteint à une grande intensité et l'emporte sur toute considération d'ornementation. C'est que l'esprit cacciniste règne et gouverne en maître : « La musique consiste d'abord dans le langage et le rythme, et seulement ensuite dans la sonorité (2) ; » il importe de s'attacher scrupuleusement au sens des paroles et de répudier les ornements, « parce que rien n'est plus opposé que leur emploi à la véritable passion » (3). Tout l'effort des compositeurs florentins et vénitiens se porte sur l'ac-

(1) Riemann, article « Opéra » du *Dictionnaire de musique*.

(2) Caccini, *Nuove musiche* « ... la musica altro non essere que la favella el ritmo ed il suono per ultimo et non per lo contrario. »

(3) *Ibid.* « ... I passagi sarebbono aborriti, non essendo cosa piu contraria di loro al affetto. » Les *Nuove musiche* furent publiées à Florence en 1601. Une deuxième édition parut à Venise en 1607.

centuation, dont ils ne craignent pas de souligner et d'exagérer les effets ; leurs personnages crient et pleurent sous la morsure de la passion ; ils sont des hommes sincères et non des galantins de salon.

Que va-t-il arriver quand le drame musical, compris de la sorte, pénétrera en France, sous l'égide des Médicis d'abord et sous la protection de Mazarin ensuite ?

Une conception aussi nette et aussi franchement réaliste entrera évidemment en conflit avec une grande partie des idées que professe la société française. Non pas que cette société, déjà préparée par les Ballets de Cour et friande de divertissements dramatiques, manifeste de l'hostilité au genre de l'opéra. Tout au contraire, car les préceptes de l'école cacciniste s'harmonisent parfaitement avec ses tendances intellectuelles et son souci de réaliser l'union des paroles avec la musique. De plus, la pompe scénique des représentations italiennes s'accorde on ne peut mieux avec les goûts de luxe et de magnificence qui se développent de plus en plus dans le public.

Mais une partie de l'élite littéraire, admirant avec juste raison la forme parfaite à laquelle est parvenue la tragédie, protestera contre l'intrusion de la musique dans ce cadre si achevé. Elle en proclamera l'inutilité et s'indignera au surplus de la malsonnante exagération des sentiments ultramontains. Les habitudes musicales du seizième siècle, le milieu aristocratique et maniéré dans lequel se développe la musique, ne sont pas sans avoir affadi le chant français : « Il faut avouer, dit le P. Mersenne, que les accents des passions manquent le plus souvent aux airs français, parce que nos chantres se contentent de chatouiller l'oreille et de plaire par leurs mignardises, sans se soucier d'exciter les passions de leurs auditeurs, suivant le sujet et l'intention de la

lettre (1)... » Ils s'imaginent que les exclamations et les accents dont usent les Italiens tiennent trop de la tragédie ou de la comédie, et ne les surpassent pas *en vigueur*. Ils se préoccupent trop, tout comme les instrumentistes, d'adoucir le son et de le rendre « inimitable par de certains tremblements qui ravissent l'esprit (2). »

On goûte la musique des ballets parce que la médiocrité du texte et de l'action scénique ne détourne pas assez l'attention et ne saisit pas toutes les forces vives de l'auditeur. Aussi, la comédie lyrique de Julio Strozzi, *la Finta pazza* (3), ses danses de singes et ses entrées d'autruches, remportent-elles un vif succès, dû surtout à ce qu'on se trouve là en présence d'un simple divertissement qui cherche à distraire et non à émouvoir (4). D'ailleurs Mazarin est le maître, et on prend garde de lui déplaire. Ce sont les machines qui séduisent le plus le public dans *l'Orfeo* de Rossi au Palais-Royal, « excellent poème ».

En musique représenté,
Avec plusieurs machines telles
Qu'on n'en vit jamais de si belles (5).

Un chroniqueur du temps s'extasie « des entrées ma-

(1) Le P. Mersenne, *Harmonie universelle.* (Advertissement pour les maistres qui enseignent à chanter.)

(2) Nous avons vu plus haut des chanteurs s'ingénier à imiter le chant du rossignol.

(3) Ce fut le 14 décembre 1645 que débutèrent à la salle du Petit-Bourbon les chanteurs et comédiens italiens avec *la Festa teatrale della finta pazza*, pièce de Jules Strozzi, embellie de machines de Jacques Torelli. — A. Font, *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville au dix-septième et dix-huitième siècles*, 1894. Cf. Moland, *Molière et la Comédie italienne*, chap. IV, 1867.

(4) *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra.*

(5) *Muse historique de Loret* (16 décembre 1653). — *Orfeo*, tragi-comédie toute en musique jouée devant la cour dans la salle

gnifiques et de la continuelle musique d'instruments et de voix, où tous les personnages chantoyent avec un perpétuel ravissement des auditeurs ne sçachant lequel admirer le plus, ou la beauté des inventions, ou la grâce et la voix de ceux qui les récitoient, ou la magnificence de leurs habits ». La *Gazette de Renaudot* fait chorus : « Ces airs (ceux d'Aristhée et d'un satyre) estant si mélodieusement chantez qu'encor que, comme je vous ay dit au commencement, les beaux vers italiens desquels toute la pièce estoit composée, fûssent continuellement chantez, la musique en estoit si fort diversifiée et ravissoit tellement les oreilles que sa variété donnoit autant de divers transports aux esprits qu'il se trouvait de matières différentes ; tant s'en faut que cette conformité de chants qui lassent les esprits se rencontrast en aucun des chefs-d'œuvre de cet excellent art de musique ; aussi l'artifice en estoit si admirable, et si peu imitable par aucun autre que par celui qui en est l'autheur, que le ton se trouvoit toujours accordant avec son sujet, soit qu'il fust plaintif ou joyeux, ou qu'il exprimast quelque autre passion (1). »

Voilà pour l'admiration, mais beaucoup d'esprits cultivés sentent le vide de pareilles mascarades. Mme de Motteville n'apprécie guère les comédies en musique des Italiens : « Ceux qui s'y connaissent les estiment fort ; pour moi, je trouve que la longueur du spectacle en diminue fort le plaisir (2). » Et la gouvernante des Enfants de France d'ajouter ce que beaucoup de gens pensent tous bas : « Les vers répétés naïvement représen-

du Palais-Royal (1647). La musique était de Rossi et les paroles de l'abbé Buti. Voir Ch. Nuitter et E. Thoinan, *les Origines de l'Opéra français*, 1886.

(1) *Gazette de Renaudot*, 1647.

(2) *Mémoires de Mme de Motteville*, t. I, chap. XII.

tent plus aisément la conversation et touchent plus les esprits que le chant ne délecte les oreilles. C'est mon sentiment ; d'autres ne l'approuveront peut-être pas. » Elle assiste le Mardi-Gras, avec vingt ou trente personnes, à la comédie en musique du Palais-Royal : « Nous y pensâmes mourir de froid et d'ennui (1). » Orphée dure plus de six heures, et malgré la « beauté du spectacle », les mazarinades vont leur train :

Ce beau mais malheureux Orphée,
Ou, pour mieux dire, ce Morphée
Puisque tout le monde y dormit.

Les « pièces à machines » ont beau s'afficher comme extraordinairement royales, le goût littéraire de l'époque s'insurge contre la pauvreté de leur affabulation. En outre, certaines consciences s'en troublent, et de la tragi-comédie d'*Orphée et Eurydice* résulte quelque scandale : « Les mondains s'en divertirent, rapporte Mme de Motteville, les dévots murmurèrent (2). » Il est vrai que le maréchal de Gramont, éloquent, spirituel, gascon et « hardi à trop louer », met cette pièce « au-dessus des merveilles du monde » ; que le duc de Mortemart, grand courtisan et grand amateur de musique, paraît enchanté ; en dépit de l'adhésion de tant de hauts personnages, Mme de Motteville conserve son franc-parler et déclare tout net que « la bonté des symphonies ne put empêcher que l'on blâmât l'adulation par trop excessive ».

(1) C'était en 1646. *Loc. cit.*, t. II.

(2) Les comédiens italiens furent congédiés le 12 mai 1697. M. de Pontchartrain, ministre de la maison du roi, dans sa lettre au lieutenant de police La Reynie, emploie, pour qualifier leurs pièces, le terme de « saletés ». Voir CAMPARDON, *les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, 1875, introduction.

L'opéra italien, représenté par les œuvres de Cavalli, le ballet de cour et les tragédies ou comédies mêlées de musique constituent trois types, qui sollicitent le goût musical tourmenté de sourdes velléités dramatiques. Mais ces velléités se heurtent aux résultats acquis par le développement des formes littéraires. Au moment où la tragédie classique séduit l'élite intellectuelle du public, il est naturel que cette élite répugne à la nécessité d'instituer un autre mode d'expression sentimentale, et le problème de l'union de la musique et de la poésie se pose avec une acuité nouvelle. Au nom du bon sens et de la raison, on cherche à proscrire la parole chantée : « L'intelligence, écrit M. Chouquet, n'est-ce point là, en effet, le trait distinctif du génie français (1) ? »

De même que notre rationalisme s'insurgeait contre l'idée de faire chanter à quatre voix une déclaration d'amour, de même il va susciter de subtiles et interminables discussions « sur le plus ou moins de vraisemblance de la parole chantée dans une action scénique. » Selon Saint-Évremond, « l'opéra était un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine pour faire un mauvais ouvrage. » « Je vous jure, déclare la marquise du *Coquet trompé*, que je n'ai pu, aux dépens du bon sens et de la raison, entendre tous ces héros me parler de leurs malheurs en chantant (2). » Et la marquise a raison ; qu'importe à ses yeux la musique ? Le chant ne se présente à son esprit que comme un moyen de provoquer un plaisir plus ou moins défini ; il s'accompagne, à priori, d'un

(1) G. Chouquet, *loc. cit.*, chap. V.
(2) Baron, *le Coquet trompé*, acte II, scène IX.

vague état de gaieté. Il ne lui viendra pas à l'idée de se demander où commence et où finit la convention théâtrale; elle trouvera conforme au sens commun que les héros tragiques narrent leurs infortunes en alexandrins savamment alignés, et elle trouvera raisonnable que la douleur s'exprime par demandes et réponses, en observant les formes de la plus exquise politesse.

« Il y a autre chose dans les opéras, tellement contre nature, que mon imagination en est blessée, s'écrie Saint-Évremond, c'est de faire chanter toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnages qu'on représente s'étaient ridiculement ajustés pour traiter en musique et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie (1). » L'opéra est une gageure contre le sens commun ; la comédie en musique ne donne à l'homme d'esprit qu'un piètre régal : « Les merveilles des comédies en musique deviennent bientôt ennuyeuses, car où l'esprit a si peu à faire, c'est une nécessité que les sens viennent à languir. » Que dire du récitatif ? « Qui peut résister à son ennui dans une modulation qui n'a ni le charme du chant ni la force agréable de la parole ? » Dans sa *Comédie des Opéras*, Saint-Évremond, qui figure si exactement le type de « l'honnête homme » et de l'intellectuel classiques, met en scène deux personnages, « Mlle Crisotine, devenue folle par la lecture des opéras, et Tirsolet, jeune homme de Lyon devenu fou par les opéras comme elle ».

Les poètes et les dramaturges ne sont pas moins hostiles et défendent opiniâtrement leur monopole expressif :

Quoi, par de vains accords et des sons impuissants
Vous croyez exprimer tout ce que je sais dire ?

(1) SAINT-ÉVREMOND, *Œuvres complètes*, t. III.

Tels sont les vers que Boileau met dans la bouche de la Poésie, jalouse de ses prérogatives intellectuelles (1). Tout au plus le régent du Parnasse permet-il à la musique de « soupirer une amoureuse peine ».

Mais quand je fais parler les Héros et les Dieux,
. . . . . .Vos chants audacieux
Ne me sauraient prêter qu'une cadence vaine.

Corneille, dans son *Argument d'Andromède*, ne considère la musique que comme un passe-temps de remplissage, destiné à faire patienter les spectateurs : « Un concert de musique que je n'ai employé qu'à satisfaire les spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou monter une machine (2). » Le poète estime que le chant masque les paroles « pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble ». Donc point de musique pendant les moments importants de la pièce. Il semble, dit M. Wormser, que le :

Ha la ba, ba la chou, ba la ba, ba, la ba.

de Molière soit très suffisant pour chanter (3), bien que le grand artiste n'ait pas montré à l'égard de la musique le même ostracisme que Corneille. Dans son « avertissement au lecteur » pour les *Fâcheux*, il constate que l'union du ballet et de la comédie « est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité, qu'il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourraient

(1) *Fragments*, *Prologue d'Opéra*, œuvres de Boileau, édition Berriat-Saint-Prix, 1860.

(2) P. Corneille, préface d'*Andromède*.

(3) A. Wormser, Les paroles et la musique. *Nouvelle Revue*, 1881, p. 834.

être méditées avec plus de loisir ». Cette idée, il l'a du reste méditée lui-même, et il a reconnu l'aide que les deux arts pouvaient s'apporter mutuellement, car la *Princesse d'Élide* laisse croire à la puissance de la musique :

Tâchez de charmer avec votre musique le chagrin où je [suis.]

Enfin, la Comédie se réconcilie nettement avec la musique et s'écrie :

Quittons, quittons notre vaine querelle,
Ne nous disputons point nos talents tour à tour (1).

Nous avouons préférer la vaine querelle de Molière à la cadence vaine de Boileau.

Plus indulgent que Corneille à l'endroit de la musique, l'auteur du *Misanthrope* montre néanmoins beaucoup de circonspection, lorsqu'il s'agit de passer de la déclamation au chant. « Sous prétexte d'éluder la difficulté qu'il y avait à faire chanter les personnages du drame, on l'augmente en écrivant des pièces où la poésie et la prose déclamées alternent avec le chant, sans se rendre compte que c'est imposer à l'esprit du spectateur deux conventions au lieu d'une; de là les essais inutilement tentés dans *Andromède*, la *Toison d'or*, les *Amours de Jupiter et de Sémélé*, etc. (2). »

La musique apparaît toujours un peu comme un hors-d'œuvre. Dans la *Princesse d'Élide*, Molière s'ingénie à justifier l'introduction du chant par toutes sortes de raisons, et cela, afin de calmer la susceptibilité de l'auditeur. Bien plus, le *Sicilien* témoigne d'une sollicitude

(1) Prologue de *l'Amour médecin*.
(2) NUITTER et THOINAN, *loc. cit.*

encore plus grande à ce point de vue, puisque les personnages chantants sont différents des acteurs. « Sans doute, écrit M. Font, il répugnait au public et à l'auteur d'admettre que le même personnage parlât et chantât tour à tour (1). » Le même souci s'observe dans *M. de Pourceaugnac* et dans le *Bourgeois gentilhomme*. « Lorsqu'on a des personnages à faire parler en musique, il faut bien que, *pour la vraisemblance*, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers, et il n'est guère *naturel* en dialogue que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions (2). »

Quant à Racine, l'acuité pénétrante de sa psychologie ne pouvait le laisser indifférent à l'égard du rôle pathétique susceptible d'être joué par la musique. « Je m'aperçus, écrit-il au cours de la *Préface d'Esther*, qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait donné, j'exécutais, en quelque sorte, un dessein qui m'avait souvent passé dans l'esprit, qui était de lier, comme dans les anciennes tragédies grecques, le chœur et le chant avec l'action. »

Quoi qu'il en soit, aux yeux des contemporains, la tragédie est une œuvre de caractère élevé, dans laquelle l'immixtion d'une partie musicale se trouve comme déplacée. C'est que les beaux esprits professent une opinion assez mauvaise à l'endroit de la musique. On en trouve un reflet dans les *Questions harmoniques*, où

(1) A. Font, *loc. cit.* Il est aussi très probable que les dispositions adoptées par Molière étaient commandées par des nécessités d'ordre pratique, entre autres par la difficulté où l'on se trouvait alors de trouver des comédiens capables à la fois de jouer et de chanter.

(2) *Le Bourgeois gentilhomme,* acte I, scène II. Le maître de musique à M. Jourdain.

le P. Mersenne (1) se demande : « si la musique est agréable, si les hommes savants y doivent prendre plaisir, et quel jugement l'on doit faire de ceux qui ne s'y plaisent pas et qui la méprisent ou la haïssent. » Il ajoute : « Ceux qui ont le jugement solide ne peuvent entendre parler de joueurs de luth, de violon ou d'autres instruments, qu'ils ne s'en rient comme de jongleurs et de ménestriers qui n'ont l'esprit et les mains propres qu'à servir de plaisantins », et il se livre à une appréciation sévère de ce « métier infâme et décrié ». La musique instrumentale est encore trop rattachée au souvenir des danses pour que les gens graves et les irréductibles de l'esprit classique la prennent au sérieux et s'aperçoivent, par exemple, que l'on exécute à l'aide des instruments des pièces d'origine vocale dont le caractère n'a rien de « plaisantin ». Arche sainte que la tragédie, mais le diable n'y perd rien, et les admirateurs du *Cid* et de *Phèdre* vont applaudir aux ballets de cour, dont ils goûtent la musique, parce qu'elle est là sur son terrain et qu'elle reste synonyme de plaisir et de divertissement. C'est-à ce titre seulement qu'ils veulent bien l'admettre (2).

(1) *Questions harmoniques*, dans lesquelles sont contenues plusieurs choses remarquables pour la physique, pour la morale et pour les autres sciences, par Le P. Mersenne.

(2) La musique s'ajoute trop souvent au grotesque, et cette promiscuité détermine chez beaucoup d'esprits une association d'idées presque indissoluble entre l'art des sons et celui des grimaces. En voici un exemple caractéristique. Pendant le carnaval de 1626, a lieu l'entrée des violons du roi sous le déguisement des « doubles femmes ». Ils étaient « habillés de sorte qu'ils paraissoient toucher leurs instruments par derrière... Ils avoient des masques représentant des figures de vieilles femmes placez derrière la teste... » *Mémoires de Michel de Marolles, abbé de Villeloin*, t. I.

La passion qui règne à l'égard des ballets ne contribue pas peu à ralentir l'évolution de l'opéra français et à entretenir les tâtonnements du goût, en l'égarant sur son véritable but dramatique. Le parti pris des poètes à répudier toute association avec les musiciens dans le genre noble se greffait d'ailleurs, ainsi que l'ont fait observer MM. Nuitter et Thoinan, sur l'insuffisance de ceux-ci; car, exception admise en faveur de Cambert et de Boësset, nul d'entre eux ne se montrait capable d'élever son art au-dessus des exigences coutumières du ballet à machines. « Dieu nous a donné les douceurs de la musique, qui est le refrain et l'écho des chansons harmonieuses du ciel, assure le prédicateur du roi René François... Tout y tressaute de joye, tout y bondit et rebondit et danse le bransle qu'elle commande (1). » Enfin, pour bien souligner sa pensée, notre auteur ajoute : « Quand on aurait la mort entre les dents, et l'âme fuyante sur le bord des lèvres, si faut-il rire d'aise. » Qu'irait faire une musique aussi joyeuse dans le temple sacro-saint de la tragédie ?

Et pourtant la faveur universelle dont jouit la musique n'est pas due seulement à l'ardeur qu'elle communique aux trémoussements des danseurs et aux tressautements de joie dont nous entretient le facétieux René François. Ouvrons la *Gazette de Loret*, nous y relèverons des comptes rendus de « concerts de musique » qui n'ont pas tous un caractère de plaisir mondain. C'est ainsi qu'en l'an de grâce 1656, la Cour s'en va aux Feuillants « ouïr les ténèbres », le jour du mercredi saint, et assiste à un concert digne « de contenter la cour des

(1) *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices*, pièce très nécessaire à ceux qui font profession d'éloquence, par René François (1621).

dieux » (1). Aux Jacobins, près de quatre-vingt chantres « composent trois chœurs de musique » et « font un concert angélique »,

Qui fit de tous ses auditeurs
De très profonds admirateurs.

En définitive, le sentiment esthétique se trouve sollicité de deux côtés ; la tragédie classique, avec sa belle ordonnance et sa puissance dramatique, attire les velléités dramatiques et formelles ; mais le ballet, avec la diversité de ses aspects, le kaléidoscope de ses danses, de ses entrées et de ses machines, avec l'entrain et le charme de sa musique, retient des sympathies moins austères.

Il faut arriver à un arrangement transactionnel et amener la tragédie vers le ballet, en conservant la prééminence au sentiment dramatique et à l'unité d'action, ou bien réformer le ballet et l'amener vers la tragédie, en cherchant à en atténuer les incohérences.

Pour qui connaît le rationalisme français, il est hors

(1) *Gazette de Loret*, avril 1656 :

« Où les chanteurs les plus célèbres
« Violes, clavessins et luths,
« Chantant psalmes, motets, saluts,
« Hymnes, antiennes, cantiques,
« Firent des concerts de musique
« Certes assez mélodieux
« Pour contenter la cour des dieux. »

M. Michel Brenet signale la vogue des *Airs de Cour*, de Guedron, extraits des ballets : « Les petites pièces vocales qui s'y mêlaient aux vers récités et aux danses, se prêtaient facilement à plusieurs genres d'interprétation, et les éditeurs Pierre et Robert Ballard en multipliaient l'un après l'autre les éditions, sans parvenir à lasser l'avidité du public. » — M. Brenet, *les Concerts en France sous l'ancien régime*, chap. III.

de doute que seule la première solution possède des chances de succès. Réformer le ballet, l'agrandir et l'élaguer tout à la fois, essayer enfin de le plier à une action logique, c'est là évidemment une tentative possible, mais qui ne donne qu'une demi-satisfaction aux intransigeances intellectuelles des gens de bon ton. On préfère introduire le ballet dans la tragédie, en subordonnant les éléments étrangers, à savoir la danse et la musique, au respect de la vérité d'action, dont la poésie reste la seule régulatrice (1).

L'opéra italien comprend trois éléments : le drame, l'air, le récitatif ; le premier, le drame, est généralement pauvre et ne saurait suffire à la culture classique française ; le second, après la belle période dramatique de Monteverdi, tend vers le lyrisme, vers la pure musicalité et tombe, finalement dans des formes balancées, enguirlandées d'ornements de virtuosité ; le troisième conserve trop le caractère de *recitativo secco* qu'il eut dès l'origine et se réduit à n'être qu'un intermédiaire artificiel entre deux *arie*.

L'opéra français mettra son originalité à cimenter fortement les trois parties constitutives du drame lyrique italien ; il donnera au livret l'unité et la vigueur d'action tant admirées dans la tragédie, il s'efforcera de conserver à l'air des qualités dramatiques et de le rapprocher du récitatif. Il évitera avec soin tout épanouissement de lyrisme qui pourrait compromettre ce dispositif expres-

(1) L'essai de « Pastorale » tenté par Perrin réussit :

« Enfin, j'allay, je vis, j'ouys
« D'un friand plaisir je jouys »

dit Loret (10 mai 1659). De son côté, Perrin déclare lui-même que « taut le monde en sortoit surpris et ravy de merveille et de plaisir ». (Lettre à l'archevèque de Turin. *Œuvres de poésie*, 1661.)

lyrisme qui pourrait compromettre ce dispositif expressif, et, par l'appoint de divertissements scéniques, il accordera satisfaction aux amateurs de « baltets de cour » et aux prédispositions purement décoratives de notre goût.

II

Lulli qui, en sa qualité de Florentin, savait à quoi s'en tenir sur la valeur du sens politique, a été un opportuniste musical. Il a su concilier les deux tendances dont nous venons de constater l'état d'hostilité et convertir les classiques intransigeants à la tragédie musicale. « Il est né au pays des belles choses, dit le P. Ménestrier, et il s'est tellement accommodé à nos mœurs, qu'il a fait, du caractère et de l'esprit de sa nation et de celui de la nôtre, ce juste mélange de l'un et de l'autre qui plaît, qui touche, qui enlève (1). »

Ainsi que nous venons de le dire, le problème à résoudre était celui-ci : introduire la musique vocale et instrumentale dans la tragédie classique de manière à plaire aux amateurs des ballets sans s'aliéner les lettrés désireux de toujours goûter le charme et la force de la poésie. Il convient de tenir la balance égale entre trois nécessités : discrétion de la traduction musicale qui ne doit jamais empêcher d'entendre les vers, présence de divertissements, justesse et noblesse de l'expression musicale.

Trop intellectuels et trop logiques, les Français du dix-septième siècle réprouvent les débordements d'expression passionnelle de la musique transalpine, qui « ne connaît pas avec justesse la nature ou le degré des pas-

(1) Le P. Ménestrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, 1861.

sions ». « Mon âme, écrit Saint-Évremond, d'intelligence avec mon esprit plus qu'avec mes sens, forme une résistance secrète aux impressions qu'elle peut recevoir (1). » *Le Mercure galant*, au cours de ses « conversations sur l'Opéra » fait l'aveu des mêmes dispositions : « On aime beaucoup la comédie en France ; l'esprit en demande quand les oreilles sont satisfaites... on prête plus d'attention à la comédie qu'à la musique. Ce n'est pas que la musique ne plaise et qu'on ne l'écoute d'abord, mais elle ennuye dès qu'elle dure trop longtemps, *quand mesme elle serait bonne*, et la comédie n'ennuye jamais, à moins qu'elle ne soit méchante (2). »

Le rôle assigné à la musique encourra donc chez nous une limitation plus stricte que par delà les monts. Ce qui, comme au seizième siècle, séduira le plus le public, ce seront les touches de demi-teintes, l'élégance un peu mièvre des intentions, le pittoresque et le suggestif dans la gamme des expressions d'ordre extérieur. Les chansons et les madrigaux sont pleins d'exemples d'une semblable sagesse musicale. Que s'il fallait hausser le ton et atteindre une zone de sentiments plus solennels et plus nobles, on avait pour modèles les motets tout empreints d'une grandiose sérénité. Ce n'est pas tout ; les ornements, les *passages* seront écartés, pour laisser clairement percevoir la déclamation dramatique. « La voix, écrit Perrault, quelque nette qu'elle soit, mange toujours une partie de ce qu'elle chante ; et quelque naturelles et communes que soient les pensées et les paroles d'un air, on en perd toujours quelque chose... Il faut que dans un mot qui se chante, la syllabe qu'on entend fasse deviner celle qu'on n'entend

(1) Saint-Évremond, *loc. cit.*
(2) *Mercure galant*, 1673, XIVe semaine.

pas, et que, dans une phrase, quelques mots qu'on a ouïs fassent suppléer à ceux qui ont échappé à l'oreille (1). » Le P. Menestrier se livre à des réflexions analogues et explique ce que doit être la musique dramatique. « Nous avons, dit-il, éliminé la musique, qui, étant à plusieurs parties et mêlée de fugues, de portements de voix et de roulades à divers accords, accompagnée de divers instruments, est bien plus agréable pour les grands concerts que pour la récitation, où la multitude des voix et le bruit de tant d'instruments nuisent à l'articulation des paroles (2). » Il précise encore davantage dans le passage suivant : « Les Italiens aiment fort le *monologue*, ou récit d'un seul, parce qu'ils choisissent une excellente voix qui est soutenue d'un concert de théorbes et de clavessins ; la variété des passions qu'ils expriment en ces prologues fait voir tout ce que peut la musique récitative, et c'est là qu'ils font leurs derniers efforts pour réussir. »

L'évolution de la mélodie principale dans les compositions polyphoniques a obéi à cette préoccupation du goût dramatique, car la multiplicité des entrées et la libre disposition des parties empêchaient l'auditeur de percevoir nettement les paroles, puisque celles-ci se superposaient au hasard des voix entrantes (3).

On décidera donc que le récitatif doit se déployer simplement, en une ligne très pure débarrassée de toute végétation mélodique, et se montrer aussi respectueux que possible de la valeur prosodique des syllabes. Com-

(1) *Vie de Quinault*, par PERRAULT, t. I.

(2) Le P. MÉNESTRIER, *loc. cit.*

(3) Perrin critique les musiciens qui « mettent en parties les airs et les chansons dont les paroles expriment la passion d'une personne singulière, lesquelles ne sont propres que pour des chants de récits à une voix seule. » (Bibl. nat. Ms. fr. n° 2208).

parez un récit quelconque de Lulli à un récit de Carissimi ou de Provenzale, et vous vous apercevrez que le surintendant de la musique du grand roi a, en quelque sorte, procédé à un nettoyage de la technique italienne ; il l'a expurgée de toutes les herbes folles que le goût du *bel canto* et même le goût musical proprement dit laissaient croître dans le parterre monodique. Point de longues vocalises de trois, quatre et cinq mesures sur la même syllabe (1) ; cela constitue les « fredons », qui énervent Saint-Évremond, et de fait, ces ornements masquent la déclamation et empêchent de saisir le sens des paroles. Dans le vocabulaire du temps, on les traite de « voix rossignolantes » et « d'haleines infinies », grands mots pour les bons badauds, affirme Le Cerf de la Viéville (2).

Chez Lulli, le style syllabique est strictement observé ; seuls l'accentuation et les intervalles du récitatif commandent à l'expression. « Allez entendre la Champmeslé »

(1) L'abbé Raguenet rapporte que les Italiens font souvent des cadences doublées et redoublées de sept ou huit mesures, des tenues d'une longueur prodigieuse, des passages d'une étendue à confondre ceux qui les entendent pour la première fois, sur des tons *à faire frayeur*. Ils affirment le despotisme en matière de sentiment, choquent, révoltent et grimacent. — L'ABBÉ RAGUENET, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Paris, 1702.

La prédisposition des Italiens « aux passages et aux cadences » trouve dans leur langue si riche en voyelles un appui dont la langue française est dépourvue. — L'abbé Raguenet ajoute que les Français les qualifient d'ornements peu naturels et que Lulli n'aime ni les grands roulements ni les doubles.

(2) LE CERF DE LA VIÉVILLE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Bruxelles, 1704. Cet ouvrage comprend trois dialogues et une lettre à M. de la ***. Le Cerf avait publié, à Rouen, en 1702 son *Paralléle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique*.

disait le Florentin, pour indiquer le secret de sa manière. On professe que la musique dramatique doit « exprimer les actions et les mouvements de l'âme d'une manière naturelle », qu'elle ne doit point s'assujettir à « chanter plusieurs vers sur les mêmes mesures d'un air ». « Elle s'accommode, dit Menestrier, à toutes les inégalités des mesures de la composition, à la nature des paroles, aux syllabes longues et brèves, aux voyelles qui doivent sonner, aux diphtongues qui doublent le son ou qui l'appuient (1). » En conséquence, la musique de Lulli épouse fidèlement les mouvements du discours, emploie successivement, et souvent pour quelques mesures seulement, les rythmes binaires et ternaires, manifestant ainsi une disposition fort heureuse que l'on peut rattacher à l'influence de la chanson populaire (2).

Mais, à vrai dire, Lulli s'attache plus au sens littéral des mots qu'à leur contenu psychologique, et surtout qu'au mouvement du sentiment général auquel ils collaborent. Son « illustration » est un peu minutieuse et un peu pédante ; cela n'empêchait pas que Voltaire la trouvât parfaite, précisément parce qu'elle laissait transparaître en toute lumière la déclamation poétique : « Sa déclamation est une mélopée si parfaite que je déclame tout son récitatif en suivant ses notes et en adoucissant seulement les intonations ; je fais alors un très grand

(1) Le P. Ménestrier, *loc. cit.* — M. Font a montré, au cours de son ouvrage sur Favart, à quel point la versification de Quinault fut instructive pour les poètes lyriques par son attention à multiplier ou à réduire les accents rythmiques suivant l'air que le compositeur a l'intention d'adapter aux vers.

(2) Dans cet ordre d'idées, Lulli fait preuve d'une ingénieuse souplesse. Il est des chœurs de lui qui, grâce aux rythmes alternatifs binaires et ternaires, sont du plus pittoresque effet, le chœur du combat d'*Alceste*, acte II, par exemple.

effet sur les auditeurs (1)... » Voilà le lettré, « l'honnête homme » satisfait. Il ne perd pas une syllabe des vers dont un maigre orchestre soutient d'une façon grêle l'enluminure sonore ; les habitudes du théâtre tragique ne sont donc point dérangées, et c'est là un point essentiel.

> Sur le ton des Français, il faut chanter en France,
> Aux lois de notre art Lully sut se ranger,
> Il embellit notre art au lieu de le changer

s'exclame notre philosophe en un de ses accès de Lullisme aigu. Nous avons cité ces vers, parce qu'ils définissent fort exactement le desideratum intime auquel Baptiste sut se plier. Voilà donc une première concession accordée au goût littéraire : la pureté de la déclamation est respectée.

En ce qui concerne les divertissements, le Florentin suit le goût du public et rassemble tous les éléments susceptibles de s'employer au succès de ses œuvres. Il puise copieusement dans le répertoire mélodique à la mode, et ses thèmes ont une architecture presque toujours semblable. On sent qu'ils sont dans l'air et que le compositeur escompte la facilité avec laquelle on les adoptera. Ce fait frappait même les contemporains, puisque Saint-Évremond écrivait, à propos de *Cadmus et Hermione* : « Dès cette pièce, qui est sa seconde ou sa troisième, en plusieurs endroits Lulli s'est copié lui-même. » D'ailleurs, le P. Mersenne ne signalait-il pas l'imitation parmi les « industries » qui servent à trouver et à composer des airs de toutes sortes de façons (2) ? Qu'il s'agisse de thèmes symphoniques ou vocaux, tous ont le même air de famille, leur architecture rythmique se ressemble, empruntée qu'elle est, le plus souvent, à la chanson populaire et se recommandant ainsi d'un

(1) Voltaire, *Lettre à M. de Chabanon.*
(2) P. Mersenne, *loc. cit.*, prop. VIII.

lointain atavisme (1). Ils constituent en musique l'équivalent des « termes généraux » du langage, mais s'adaptent, par leur allure compassée, à des idées d'entrées majestueuses, qui s'accordent fort bien dans l'esprit avec les vastes perspectives versaillaises et la fuite régulière des charmilles muraillées. Le « Chevalier » des *Dialogues* de Le Cerf de la Viéville loue les « ouvertures » de Lulli et ses menuets. Il trouve que nos symphonies guerrières et nos marches sont animées d'un feu noble et martial. Pénétré de généralités, accoutumé à des concepts « communs », le goût incline vers le pompeux et le large, et se satisfait de déploiements de sonorités un peu monotones.

Les partisans de la musique italienne s'en aperçoivent ; ils prétendent que la nôtre « berce et endort, qu'elle est très plate et insipide », parce que « tout y est doux, facile, coulant, très naturel, suivi, uni et égal (2), » tandis que celle qu'ils goûtent dans les compositions rivales est « plus coupée et plus cahotante ». L'abbé Raguenet déclare que « les symphonies italiennes remuent avec tant de force les sens, l'imagination et l'âme, que les joueurs de violon qui les exécutent ne peuvent s'empêcher d'en être transportés et d'en prendre la fureur ; qu'ils tourmentent leur violon et leur corps et qu'ils s'agitent comme des possédés ».

Cette agitation ne convient point aux beaux esprits, entichés de sage ordonnance et de régularité ; ils préfèrent reconnaître que découvrir : « Les mélodies dont se compose un morceau de musique, écrivait un auteur bien démodé aujourd'hui, sont de deux espèces : 1° celles

(1) Le « Chevalier » des *Dialogues* de Le Cerf de la Viéville sent inconsciemment le charme de ces ressouvenances populaires, lorsqu'il admire les « Bransles » et les « Brunettes » en raison de leur justesse d'expression.

(2) Le Cerf de la Viéville, *loc. cit.* Premier dialogue.

que le compositeur invente, ou croit inventer; 2° celles qui, n'étant que des textes de remplissage, ou lieux communs destinés à arrondir les périodes, sont à la disposition de tout le monde... De telles formules (il s'agit des cadences qui conquièrent le public) décident souvent du succès d'un ouvrage. Ces tournures sont véritablement les *habits de la musique* (1). » Ce sont justement ces formules favorites qui définissent la mode musicale. Toute la musique du siècle les emploie et leur usage se prolonge jusqu'au siècle suivant.

Sur le terrain harmonique, le goût s'affirme également par des dispositifs typiques. Le tissu des voix, dans les parties chorales, n'a plus son ancien chatoiement. Bien au contraire, le résultat obtenu jadis par la rencontre de plusieurs notes appartenant à des mélodies différentes est devenu le seul but à atteindre sous forme d'accords, et le chœur figure dorénavant un bloc compact dans lequel la même mélodie apparaît simultanément à toutes les parties. L'essentiel pour l'auditeur est que la mélodie principale, celle qui occupe le haut de l'échelle des registres, sonne bien. Écoutons, à ce sujet, le « Chevalier » : « Pour qu'un chœur soit beau, il faut que de tout le concert, de toutes les parties, il sorte un certain chant qui domine, qui éclate, qui se fasse sentir... Il importe assez peu que les parties subalternes soient si chantantes, si travaillées », et il cite le chœur de *Persée* : « *Descendons sous les ondes*, le plus travaillé, affirme-t-il, qu'ait fait Lulli; toutes les parties en sont également belles, c'est un morceau d'une science vraiment italienne : il ne fait qu'un médiocre plaisir à l'Opéra. » Au dire du « Chevalier », le goût français s'accommode de la mélodie accompagnée et néglige les parties secondaires,

(1) A. DE LA FAGE, *Miscellanées musicales. De la mode en musique.* Paris, 1844.

tandis que le goût italien ne se contente pas d'une si grande simplicité et recherche un travail « savant » dans toutes les parties. L'abbé Raguenet assure que les « trois parties des trios italiens sont si également belles qu'on ne saurait dire laquelle est le sujet (1) », et l'abbé de donner la raison de la supériorité de ces ensembles sur les nôtres; « les premiers dessus des trios italiens sont de 3 ou 4 tons plus hauts que les nôtres; les seconds dessus deviennent par là beaucoup plus hauts, et beaucoup plus hauts que les nôtres qui sont trop bas ». A quoi on répond en disant que « les premiers dessus des Italiens *pipent*, parce qu'ils sont trop hauts, et que leurs deuxièmes dessus ont le défaut d'être trop près des premiers et trop éloignés de la basse ». La taille doit tenir le milieu entre la basse et le dessus, de façon à « lier » les accords.

Le chœur de Lulli nous fournit le type du chœur à la mode; il est généralement à 4 parties peu contrapointées ou à 2 parties avec *continuo*. Les 5 parties qualifiées « violons » sur la partition doublent seulement les voix, et au-dessous de l'édifice sonore, la basse poursuit sa marche continue. De la sorte, point de désordre, pas de trouble apporté à la perception des paroles; la discrétion de l'accompagnement est une concession accordée au goût littéraire, qui n'admettrait point un bruit importun. Écoutons l'abbé Raguenet parler désobligeamment des accompagnements de violon. « La plupart ne sont que de simples coups d'archet qu'on entend par intervalles, qui n'ont aucun son lié et suivi et qui ne servent qu'à faire entendre quelques accords; » toutefois, les « airs de mouvements » sont accompagnés d'un chant aussi suivi « qu'ils doivent l'avoir », joué et travaillé d'une manière fort savante et dont l'habi-

(1) L'abbé Raguenet, *loc. cit.* Le Cerf, *loc. cit.*

leté des « violons du roy » fait ressortir toutes les délicatesses. « Or les beautés et les gentillesses que l'on pratique dessus le violon sont en si grand nombre, qu'on le peut préférer à tous les autres instruments, car les coups de son archet sont parfois si ravissans que l'on n'a point de plus grand mescontentement que d'en entendre la fin, particulièrement lorsqu'ils sont meslez des tremblemens et des flattemens de la main gauche, qui contraignent les auditeurs de confesser que le violon est le roy des instruments (1). »

Le moyen de modulation expressive employé consiste dans l'attaque sans préparation des accords de septième et de neuvième de dominante, qui contiennent l'intervalle attractif de quinte diminuée et de quarte augmentée. C'est encore ici le cas de remarquer que les progrès réalisés par la culture de l'oreille, amenée peu à peu à subir les impressions dynamiques de l'harmonie dissonante naturelle, se sont effectués suivant la loi de différenciation, en allant du simple au composé. Car si nous considérons, par exemple, l'accord de septième de dominante et si nous analysons l'impression conclusive obtenue par la résolution d'un pareil accord sur celui de tonique, nous nous apercevons qu'elle est produite par le mouvement de quinte ou de quarte suivi par la basse. La quinte et la quarte correspondent aux intervalles très simples $\frac{3}{2}$ et $\frac{4}{3}$, et il en résulte que l'oreille opère ici en obéissant à la loi du moindre effort. Grâce à l'emploi fréquent des cadences parfaites, le style de Lulli acquiert un caractère évident de tranquillité ma-

(1) Le P. Mersenne, *Harmonie universelle*. « Ses sons (du violon) dit encore Mersenne, ont plus d'effet sur l'esprit des auditeurs que ceux du luth ou des autres instruments à chordes, parce qu'ils sont plus vigoureux et percent davantage, à raison de la grande tension de leurs chordes et de leurs sons aigus. »

jestueuse. Son harmonie oscille régulièrement de la dominante à la tonique, et, afin de bien souligner les conclusions tonales, les phrases s'élargissent vers la fin, leur chute sur l'accord parfait se compliquant d'un grupetto qui en accentue le dessin. On ne saurait nier que de ce balancement continuel s'élève un sentiment de puissance calme. La certitude de la parfaite stabilité de la construction harmonique s'apparente, par une association d'idées fort simple, avec l'ensemble des concepts liés au milieu dramatique, à la majesté des décors, à l'allure grave et solennelle des personnages, à la solide assiette des bienséances. Il y a de la noblesse et de la retenue dans le geste harmonique, comme il y a de la majesté et de la largeur dans le geste mélodique.

Un des personnages du *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Perrault dévoile l'assouplissement du goût harmonique et le plaisir qu'on prend à savourer de nouveaux groupements sonores : « Du temps de nos pères, les musiciens n'employaient presque que des accords parfaits dans leurs compositions ; ils n'avaient garde d'appuyer sur une fausse quinte ni même sur une sixième, parce que ce sont des accords imparfaits, bien loin de se hasarder à faire une septième ou une seconde qui sont de pures dissonances. Aujourd'hui, non seulement on n'en fait aucune difficulté, mais on convient que c'est de ces accords imparfaits et de ces sortes de dissonances bien placées et bien sauvées que se forme la plus excellente musique. Celle de nos pères, qui n'était presque composée que d'accords parfaits, ne peut plus se souffrir et s'appelle aujourd'hui *du gros fa* par les moindres écoliers en musique (1). »

Les partisans de la musique italienne s'accordent à

(1) PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes*, 1696.

vanter son pouvoir de modulation, qu'ils jugent bien supérieur à celui que les dilettanti classiques admirent dans les opéras de Lulli. Raguenet loue les Italiens de ce qu'ils passent à tout moment du bécarre au bémol et *vice versa*. « Il n'y a rien, dit le « Comte » des *Dialogues* de Le Cerf, qui plaise tant à l'oreille que ces changements de mode qui sont même vifs et sensibles dans nos passacailles et dans la variété de nos airs de violon. » La raison en est « dans la surprise charmante d'un deuxième ton opposé au premier ». Reste à savoir, objectent les classicistes français, si la fréquence de pareils changements remplit bien le but qu'on se propose ; plus ils se répètent, assurent-ils, et moins l'effet de surprise tend à se produire, « parce que l'auditeur n'a pas eu le temps d'habituer son oreille au premier ton » (1).

Sur la question des dissonances règne le même désaccord ; les Italiens les répètent avec insistance, mais s'ils irritent l'oreille, ils savent « sauver » ces dissonances grâce à la hardiesse de leur chant, tandis qu'elles effraient nos chanteurs, qui « tremblent et chancellent » en leur présence. « Il n'est pas si difficile d'ailleurs, affirme le « Chevalier », de couvrir des accords imparfaits par des accords parfaits, car ce n'est que cela, mais ces prétendues trouvailles font des sons bizarres et d'une dureté désagréable. »

Le sentiment qui s'oppose à l'exagération de l'expression perce très clairement dans les objections que se renvoient les deux interlocuteurs des *Dialogues* lorsqu'ils discutent de l'emploi des dissonances. D'après le « Comte », les Italiens placent les dissonances aux endroits tristes, « dans les plaintes et les invocations

(1) Voir *Dialogues* de Le Cerf de la Viéville et Raguenet, *loc. cit.*

magiques » où elles « siéent fort bien », tandis que le goût classique des Français estime que ce sont là des agréments peu naturels et peu en situation. Bons peut-être à exprimer la souffrance et les gémissements, des accords âpres, des dissonances amenées brusquement, jurent partout ailleurs; la nature ne crie pas toujours (1).

Le goût se traduit encore par les contrastes qui lui sont chers entre les repos, toujours proposés avec une sonorité faible, et les conclusions tonales affirmées dans la force. On aime à sentir l'hésitation de l'arrêt sur la dominante, qui renforce l'impression de stabilité produite par la terminaison sur la tonique. « Je crois trouver un merveilleux rapport entre cette manière de voir et de faire de Louis XIV et celle des hommes distingués de son temps », écrit Sainte-Beuve (2). Nulle part ce « merveilleux rapport » n'est mieux mis en évidence que dans les longues tragédies lyriques où se révèle tout l'esprit du courtisan et de l'homme qui sait son monde. Le succès remporté par la musique de Lulli est le sûr garant de sa parfaite adaptation à cet esprit.

Le marquis d'Argenson la déclare « tendre, majestueuse, expressive, simple et noble à la fois ». On voit qu'il ne ménage pas les épithètes ; il n'est pas ennemi de ces répétitions de formules qui nous choquent et que nous prenons pour de l'indigence d'idées. Bien plus, il reproche aux Italiens la diversité des motifs qui entrent en jeu dans leurs compositions ; il s'élève contre « cette

(1) « Lulli, dit le *Mercure de France*, connut que, la musique n'ayant pas d'autre but que de chatouiller agréablement l'oreille (ce qui est, d'ailleurs, complètement inexact), il ne fallait pas la charger de dissonances affectées. » *Mercure de France*, novembre 1714.

(2) SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*, t. V.

musique sautillante, variée, pédantesque, dépourvue de goût », remplie, il est vrai, de « détails agréables », mais chez laquelle « l'ensemble manque toujours » (1). Le marquis la traite de « caprices » et lui préfère le « niais tendre » de notre ancienne musique et la pompe monochrome du style Louis XIV. Toutes ces observations apportent un précieux contingent à l'étude du goût musical et des conditions dans lesquelles il s'exerce. En les analysant, on en dégage aisément les grandes lignes, les tendances principales, et on s'aperçoit alors avec quelle facilité ces tendances s'adaptaient à la tragédie lyrique telle que Lulli la comprenait. Les termes de « sautillante » et de « pédantesque » reflètent à la fois le souvenir du rôle joué par les danses, et des artifices de l'école du contrepoint. Varier le discours musical, sans rime ni raison, n'est-ce pas faire preuve de mauvais goût et contrevenir aux principes de la doctrine littéraire, qui exige l'ordonnance dans les développements, la hiérarchie des incidentes, la stricte discipline de la phrase ? On voit également déjà combien l'impression produite par le chœur « buffet d'orgues », plaquant lourdement ses accords, a pénétré profondément dans les esprits et a commencé la destruction du sentiment de la liberté rythmique, établi avec tant d'éclat par le style polyphonique. En traitant de *caprices* la musique italienne, le marquis d'Argenson emploie une expression des plus caractéristiques, et nous dirions même des plus Louis XIV ; car qu'y a-t-il de plus repréhensible aux yeux d'un bel esprit que le dédain des règles et la bride lâchée à l'imagination, à la libre fantaisie, au caprice (2) ?

(1) *Mémoires du marquis d'Argenson.*

(2) Titon du Tillet (*Le Parnasse français*) rapporte que les personnes de distinction et le peuple chantaient la plupart des opéras de Lulli.

Mme de Sévigné trouve *Cadmus* « un prodige de beauté » et ajoute : « Il y a des endroits de la musique qui m'ont déjà fait pleurer ; je ne suis pas seule à ne pouvoir les soutenir ; l'âme de Mme de La Fayette en est toute alarmée (1). » Elle déclare que le *Libera* exécuté aux funérailles du chancelier Séguier a tiré les larmes de tous les yeux : « Je ne crois pas, assure-t-elle, qu'il y ait une autre musique dans le ciel (2). » D'après le *Mercure galant*, on « crie miracle de tous côtés », à propos de *Bellérophon* (3).

C'est que Lulli s'entend à merveille à satisfaire les exigences du goût français en ce qui concerne l'alliance des paroles et de la musique. Il met le mot en musique. « La principale critique, écrit Bénigne de Bacilly, qu'on puisse faire d'un morceau, c'est de dire que le chant ne convient pas aux paroles. Il est vrai que la plupart des compositeurs tombent dans ce défaut, soit par ignorance de la langue française, soit pour vouloir trop philosopher et raffiner sur la signification des mots, car on les blâme souvent mal à propos et l'on trouve mauvais un air où l'auteur a oublié de mettre les notes élevées sur des paroles qui signifient des choses hautes, comme le ciel, les étoiles, ou des notes basses sur les mots terre, mer, fontaine ; en sorte qu'on s'imagine que le chant est mal appliqué aux paroles s'il n'exprime le sens de chaque mot en particulier (4). »

Nous avons cité tout ce passage, parce qu'il offre un vif intérêt pour la connaissance des habitudes musicales

(1) Lettre du 8 janvier 1674.

(2) Lettre du 6 mai 1672.

(3) *Mercure galant*, janvier 1679.

(4) Bénigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant français*, 1668.

du grand siècle ; nous y saisissons sur le vif la caractéristique de notre goût national porté à « chercher dans la musique bien moins l'expression d'un sentiment que la traduction logique d'une vérité de l'esprit » (1).

Avec le sens aigu que nous avons des réalités, les facultés d'imagination et de rêve ne peuvent que s'estomper en face des susceptibilités de l'intelligence et des revendications de la logique. Aussi, Lulli a-t-il sacrifié au besoin de traduction littérale et comme graphique qui nous possède. A la haine, à la fureur, à tous les sentiments violents et brusques s'adjoint une mimique emportée. C'est cette mimique qui sera transposée musicalement, en laissant transparaître une fois de plus l'influence de l'art du geste sur le goût musical. Pourquoi, dans le cas qui nous occupe, « le sens des paroles » sera-t-il exactement noté par des figures rugueuses, hachées, composées de sons détachés ? Parce que le graphique des formules expressives représente la brusquerie du geste, son aspect nerveux et saccadé, et que le facteur rythmique intervient ici comme commune mesure entre le geste et la musique.

Au contraire, s'il s'agit de transcrire des impressions de calme, l'association des idées mettra en œuvre des comparaisons fournies par l'examen de phénomènes naturels auxquels nous prêtons un caractère de continuité tranquille, tel l'écoulement paisible des eaux d'un ruisseau (2) ou le murmure de la brise à travers le feuillage. C'est ainsi que *L'heureux séjour des Jeux et de l'Amour* (3) ou l'enchantement si tendre des *Jardins d'Ar-*

(1) Scudo, *Littérature et critique musicales.*

(2) *Atys*, acte III, air du sommeil : « Coulez, murmurez, clairs ruisseaux. »

(3) *Armide*, acte IV, scène II.

mide (1) nécessitera un dessin mélodique d'une lenteur et d'une souplesse caressantes (2).

Néanmoins, l'art de Lulli ne trouvait pas grâce devant la sévérité de certains conservateurs, qui regrettaient les anciens mouvements et reprochaient à Baptiste « ses airs de vitesse » corrupteurs du bon goût. L'abbé de Pure prédisait même d'un ton menaçant que « Lulli ne durerait pas toujours ». Tant il est vrai qu'il y a toujours eu des esprits égarés par un fétichisme inconsidéré du passé, témoin le P. Parran, qui écrivait en 1639 : « J'aurois icy sujet de me plaindre justement et raisonnablement si on vouloit escouter ma plainte *du peu d'effet qu'a la musique de notre temps ;* ou pour mieux dire des mauvais effets qu'elle produit le plus souvent et du peu de bons. Nous savons qu'*anciennement elle en produisoit de merveilleux* (3)... » Suit un dithyrambe sur la musique des anciens, que l'excellent homme ignorait du reste profondément.

On devait longtemps citer Lulli comme le modèle du parfait musicien dramatique : « Lulli, que nous proposons hardiment pour le modèle de la musique théâtrale, écrivait en 1746 Bollioud de Mermet, nous a fait goûter dans ses ouvrages les charmes séduisants de l'harmonie. Le beau tour de ses chants, la noblesse, la force de son expression, sa manière aisée et naturelle de moduler, le caractère de ses symphonies, la mélodie de ses

(1) *Armide*, acte II, scène III.

(2) Il convient de rattacher aussi à « l'imitation de la nature » les *effets d'écho*, si fréquemment employés par Lulli, surtout dans les parties instrumentales, ce qui semblerait indiquer une tendance à la peinture musicale des impressions de plein air. On les obtient par l'opposition des nuances forte et piano.

(3) Le P. Parran, *Traité de musique*, 1639, chap. IV, p. 124.

récitatifs, les grâces naïves de ses ariettes et la belle ordonnance de ses chœurs lui attireront à jamais le titre de l'Orphée de notre siècle (1). »

(1) Bollioud de Mermet, *De la Corruption du goût de la musique française*, 1746.

La réputation et l'influence de Lulli avaient franchi les frontières, et le goût français était tenu en grande estime à l'étranger : « Ceux qui ont veu les Opéra de France, écrit Doublet à Huygens, il faut avouer qu'il y a un certain agréement en ces derniers... particulier à la nation française où les autres ne scauroient atteindre. » (Lettre du 6 février 1681.) Constantin Huygens père écrit à Christiaan Huygens qu'il désire voir apprendre à la jeunesse hollandaise « à chanter au moins aussi bien qu'un lacquais François qui scavent cela par nature. » (Lettre du 11 janvier 1680.) *Œuvres complètes de Christiaan Huygens. Correspondance* (1676-1684), t. VIII.

CHAPITRE V

LES QUERELLES ESTHÉTIQUES AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE PHILOSOPHES ET DILETTANTI

« Le dix-huitième siècle, a dit excellemment Arsène Houssaye, est gros de tempêtes musicales ; le tonnerre gronde et couvre les symphonies ; tandis que là-bas se perpétue dans les demi-jours l'écho mourant des opéras de Lulli, voilà Rameau qui s'annonce bruyamment avec armes et bagages. Le chant éclatant succède au solo amoureux. La musique de Lulli n'était qu'un *camaïeu* légèrement dessiné dans la poésie des demi-teintes ; la musique de Rameau est une fresque énergique et brillante, où se jouent au soleil toutes les nuances de la palette (1). »

La comparaison nous paraît fort juste, encore qu'elle ne s'applique qu'aux orages musicaux de la première moitié du siècle et qu'elle laisse à l'écart le grand mou-

(1) Arsène Houssaye, *Galerie du dix-huitième siècle. La Régence.*

vement gluckiste. Au siècle précédent, des formes musicales austères et froides suffisaient à la satisfaction du public, qui s'y délectait dans une sage discipline. Dorénavant, ces formes évolueront vers une expression plus individualisée et plus précise, et se dégageront peu à peu de l'artificielle stylisation qui les raidissait.

On a été très dur, et cela souvent à juste raison, pour notre dix-huitième siècle, auquel on a reproché sa stérilité d'imagination et sa sécheresse de cœur. A ne le juger que par certains côtés, il semble, en effet, témoigner d'une tendance marquée au rétrécissement et au maniérisme. Architecture, peinture et belles lettres s'abaissent d'un degré, raffinant et aiguisant jusqu'à la préciosité les manifestations esthétiques de l'époque précédente. Mais la musique échappe à ce travers ; sa vigoureuse poussée la hausse au premier rang, et, par elle, le dix-huitième siècle restera glorieux entre tous, car il a vu naître la musique moderne et a discuté les problèmes les plus intéressants que soulève son esthétique. Ce siècle affiche, tout comme le précédent, les qualités rationalistes de l'esprit français ; à son déclin, il se laisse pénétrer par une vague sentimentalité, alliée à beaucoup d'emphase, mais sa route est jalonnée par une série d'efforts qui ramènent passionément la psychologie vers l'individualisme et s'emploient à propager et à développer l'esprit critique.

Jamais il ne fut disserté avec plus de frénésie et d'ardeur sur tant de choses. Des philosophes ou soi-disant tels, des littérateurs et des savants s'abattent furieusement sur les idoles du passé et les démontent pour voir ce qu'il y a dedans. Le siècle, écrit M. Émile Faguet, a tout coupé et tout brûlé derrière lui (1). La rage de la

(1) E. Faguet, *Dix-huitième siècle.*

discussion passe des Académies aux salons, dans lesquels les femmes apportent aux luttes d'opinions leur parti pris et leur versatilité. C'était l'époque où l'on quittait un galant entretien pour aller assister à des expériences sur la bouteille de Leyde, ou pour aller voir disséquer des grenouilles.

Sur ce terrain mobile et dans cette incessante bousculade d'idées, éclosent et meurent tour à tour d'éphémères théories. Le rationalisme prétend tout expliquer ; il édifie la philosophie des arts et soutient leur esthétique. Pour la première fois apparaît la critique musicale, chacune des coteries engagées les unes vis-à-vis des autres en d'ardentes polémiques sentant la nécessité de codifier ses doctrines et de formuler *ex cathedrâ* les principes qu'elle défend.

Les opinions musicales prennent donc corps et ne demeurent plus assujetties, comme auparavant, à la forme vague de courants mal déterminés, issus de milieux aristocratiques ou populaires. Un public se forme par le rapprochement des diverses castes sociales, à l'intérieur duquel le goût se différencie et s'individualise. Les coups de sonde qui permettent de juger des appréciations musicales des auditeurs, se donnent aisément, puisqu'une nombreuse littérature les révèle complaisamment. Tout le personnel littéraire travaille, en effet, à « discourir » sur la musique, sur sa nature, sur ses effets, sur ce qu'elle peut et ne peut pas exprimer. Les tournois esthétiques du dix-huitième siècle témoignent avec évidence de l'esprit rationaliste qui agite la société.

D'un point de vue général, les idées musicales paraissent pouvoir s'enfermer dans la formule suivante : on s'efforce de lutter contre l'influence italienne, et toute nouveauté est suspecte d'italianisme, comme elle

sera plus tard suspecte de wagnérisme. C'est ainsi que d'abord les Lullistes s'insurgent contre Rameau, qu'ils traitent d'Italien, qu'ensuite Lullistes et Ramistes se coalisent en 1752 contre les Bouffons, et qu'enfin, en 1774, éclate la querelle célèbre des Gluckistes et des Piccinnistes. La lutte se circonscrit donc entre les deux esthétiques française et italienne.

I

Ces deux esthétiques affirment un principe commun, celui de « l'imitation de la nature ». Alors que les Italiens trouvent notre musique trop guindée, trop aristocratique, trop éloignée de la nature, les partisans de la musique française vantent en elle son souci de vérité, mais leur classicisme les incite à demander que cette vérité soit parée de mille grâces et que tout réalisme en soit écarté. « Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable. »

Découlant d'un même dogme, les deux esthétiques se borneront, somme toute, à l'interpréter de façon différente. Seulement, en Italie, le temps a marché plus vite qu'en France, et l'art musical s'est éloigné rapidement de la juste expression dramatique, déjà réalisée au dix-septième siècle, pour tomber dans l'outrance d'une scolastique ornementale, alors que, chez nous, il évoluait en sens inverse, du style décoratif au style dramatique. Dès le début du dix-huitième siècle, apparaissent les premières esquisses de la théorie de « l'imitation de la nature », à laquelle l'abbé Le Batteux devait, en 1746, donner sa forme définitive (1).

(1) Le Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746, chap. II.

Le Batteux commence par établir que « l'esprit humain ne peut créer qu'imparfaitement » et que « toutes ses productions portent l'empreinte d'un modèle. D'après lui, « inventer n'est point donner l'être à un objet, c'est le reconnaître là où il est ».

Que faut-il entendre par *Nature ?* « C'est tout ce qui est, et tout ce que nous concevons aisément comme possible », et le propre du génie consiste non pas à « imiter la Nature telle qu'elle est, mais telle qu'elle peut être et telle qu'on peut la concevoir dans l'esprit » (1). On retrouve bien là le dualisme de l'objet et du sujet, cher aux races latines ; de plus, la définition de la Nature ne brille pas par sa clarté ; elle laisse seulement transparaître les marques de l'esprit classique, car le terme de *possible* lui confère une telle élasticité qu'elle en perd tout caractère objectif et qu'on ne comprend plus l'intérêt susceptible de s'attacher à un modèle aussi vague.

« L'art, dit encore Le Batteux, ne peut pas sortir de la Nature ; c'est un principe (2). » C'est même un principe de La Palisse, ainsi que l'observait Chastellux, qui répondait fort justement : « Il est impossible d'exciter en les hommes des sensations qui ne soient pas prises dans la Nature. Il est impossible de parler ou d'écrire raisonnablement sans imiter la Nature, ou plutôt sans être la Nature même (3). »

Au point de vue particulier de la musique, Le Batteux déclare que « toute musique doit avoir un sens », et fait ainsi une profession de foi bien française et bien

(1) Le Batteux, chap. III.

(2) *Ibid.*, 2e partie, chap. I.

(3) Observations sur un ouvrage nouveau intitulé : *Traité du mélodrame*, ou Réflexions sur la musique dramatique (*Mercure*, 1771, vol. XII).

rationaliste. La musique parle : « Ce langage m'est naturel, et si je ne l'entends point, l'art a corrompu la Nature plutôt que de la perfectionner », conclusion à laquelle il est impossible de souscrire, car elle ne tend à rien moins qu'à ériger chaque auditeur en juge souverain du « possible ».

Le Batteux ne cache pas sa prédilection pour le chant monodique ; il est, déclare-t-il, deux espèces de chant, le chant simple ou mélodique et le chant harmonique. « Tous deux doivent avoir un sens, mais le premier est comme un discours adressé au peuple et qui ne suppose point d'étude pour être compris ; le second demande une forte érudition musicale. C'est presque un discours fait pour des savants. Reste à savoir si un discours qui n'est que pour les savants peut être vraiment éloquent. » Ici, l'auteur peut fraternellement donner la main à Garcins, qui écrivait cette phrase lapidaire : « Mes réflexions sont le fruit d'un sentiment profond et d'une étude superficielle (1). »

D'après lui, il y a deux sortes de musique : l'une qui n'imite que les bruits non passionnés, et qu'il compare au paysage dans la peinture ; l'autre qui exprime les sons animés et qui tiennent aux sentiments, et que l'on peut assimiler aux tableaux à personnages. C'est par de semblables métaphores que l'on traitait alors les questions d'esthétique.

Toute cette théorie de l'*Imitation de la Nature*, pour boiteuse et mal assise qu'elle soit, suppose l'objectivation d'une foule d'impressions musicales :

(1) Laurent Garcins, *Traité du mélodrame*. Paris, 1771. L'ouvrage de Garcins, qui était seigneur de Cottance au pays de Vaud, fit grand bruit. C'est à lui que s'adressent les Observations sur un ouvrage intitulé : *Traité du mélodrame*, publiées par Chastellux dans le *Mercure de France*.

« Chaque ton, chaque modulation, chaque reprise doit nous mener à un sentiment ou nous le donner (1). » C'est que la musique « est en grande partie une langue métaphorique, écrit Chastellux. On n'a qu'à remarquer dans Pergolèse, Galuppi, Jomelli, etc., les morceaux où ils ont voulu peindre un même objet physique ; on trouvera que toujours, ou presque toujours, ils ont une marche semblable et quelque chose de commun, soit dans le mouvement, soit dans le rythme, soit dans le mode (2). »

Après avoir montré, dans la théorie de Le Batteux, l'argumentation et la terminologie défectueuses qui la déparent, il convient de lui donner acte des vérités qu'elle contient. Sans aucun doute, elle reflète les progrès considérables accomplis en musique par le sentiment de la Nature et l'atténuation du goût anthropomorphique. De plus, en même temps que, sous le fatras pseudo-philosophique du texte, l'auteur laisse discerner cette définition de l'art : *Natura per hominem*, il a su affecter aux tendances rationalistes du goût français une formule heureuse, en proclamant que « toute musique doit avoir un sens ». Par là se révèlent nos sympathies secrètes pour la musique dramatique et pour la justesse d'expression.

Cela posé, on conçoit que toute innovation dérangeant le « langage naturel de la musique », entendez par là les habitudes acquises, provoquera une levée de boucliers. Aussi, après la longue période de stagnation qui suivit la mort de Baptiste, le coup de foudre d'*Hippolyte et Aricie* stupéfia-t-il tout le clan des Lullistes. Ils manifestèrent vivement leur hostilité, « choqués

(1) Le Batteux, *loc. cit.*, chap. IV.

(2) Chastellux, Observations sur un ouvrage intitulé : *Traité du mélodrame. Mercure*, 1771.

qu'ils étaient d'une harmonie audacieuse, nourrie des principes de l'école italienne de Pergolèse et de Corelli». Voilà donc la musique italienne remise en cause. Rameau va encore bien plus loin que ces compositeurs modernes auxquels on reprochait d'abuser des dissonances « pour faire parade d'une grande science dans un art qui ne demande que du goût et du sentiment » et « pour écrire des récitatifs sauvages » (1).

Le marquis d'Argenson résume fort exactement les griefs des Lullistes en s'élevant contre les nouveautés, qu'il s'imagine résulter de l'importation italienne : « M. Crozat, écrit-il, donna des concerts italiens. Mme de Prie, M. de Carignan appelèrent les Bouffes ; la dame Vanloo éleva la demoiselle Fel ; enfin parut M. Rameau, et c'est à lui que nous devons ce genre bâtard, qui passe à présent en France pour de la musique italienne. Véritable papillotage, nul accord du chant avec les paroles, des airs avec les situations des personnages ! Eh quoi ! ne se formera-t-il plus de compositeurs français pour nos opéras, et suis-je destiné à n'entendre de ma vie que cette musique étrangère, baroque, inhumaine (2) ? »

L'expression de « papillotage » dépeint avec précision l'effet ressenti par le public antiramiste. L'éclat et la vigueur du maître français, la vivacité de ses touches, l'âpre puissance de son orchestre déroutaient les fidèles des grisailles Lullistes, qui prétendaient que « la richesse d'accords de Rameau étourdit l'oreille et obstrue le chemin du cœur ».

On s'est habitué, à l'école des formes lyriques de Lulli, à ne considérer la musique dans l'opéra que

(1) *Mercure de France,* novembre 1714.

(2) Marquis D'ARGENSON, *Mémoires,* édition Firmin Didot, Paris, 1864.

comme le véhicule sonore extrêmement simple et fluide de la tragédie. « Tout plaît dans sa musique, tout charme, tout intéresse. La nature s'y exprime naïvement ; l'art s'y cache habilement (1). » Comme l'exprime ingénuement un esthéticien de l'époque, Cartaud de Villate : « Les organes dressés à une certaine marche se déconcertent quand on manque contre le dessein d'une progression (2). » C'est contre cette routine des organes que luttait Rameau, et, en assaillant de front l'habitude d'entendre des harmonies consonantes et des modulations prévues, il plongeait dans l'étonnement ceux que ravissaient d'aise les platitudes des continuateurs de Campra, et leur faisait éprouver de ces « révolutions qu'on ressent toujours toutes les fois qu'on descend un escalier inégal » (3).

« Pour moi, écrivait cependant d'Alembert à Rameau, j'ose croire que l'art ira peut-être plus loin que vous ne le pensez. L'expérience m'a rendu circonspect sur les assertions en matière de musique. Avant que d'avoir entendu vos opéras, je ne croyais pas qu'on pût aller au delà de Lulli et de Campra. » D'Alembert formule ainsi très heureusement l'état d'esprit des misonéistes de tous les temps, car il est assez plaisant de voir reparaître les mêmes arguments et les mêmes reproches toutes les fois qu'une nouveauté dérange la routine.

On était surtout étonné de la « fertilité en images » (4) de la musique de Rameau, mais, après tout, cette musique « avait un sens », elle « portait caractère et

(1) Bollioud de Mermet, *loc. cit.*

(2) Cartaud de Villate, *Essais philosophiques sur le goût.* La Haye, 1738.

(3) Cartaud de Villate, *loc. cit.*

(4) *Almanach des spectacles*, 1765.

s'exprimait d'elle-même ». Le compositeur ne changeait rien au cadre classique de Lulli ; il en ouvrageait seulement un peu plus l'intérieur, et on ne tarda pas à se demander si le « distillateur d'accords baroques » méritait tant qu'on le traitât de révolutionnaire.

Dès le mois de novembre 1733, on peut lire dans le *Mercure de France* : « L'opéra d'*Hippolyte et Aricie* continue avec beaucoup de succès et paraît toujours plus goûté (1) ; » les airs s'en voient avec plaisir, puisque le *Mercure* donnait à ses lecteurs celui de la prêtresse de Diane (acte I, scène III), « transposé afin qu'il pût être chanté sans interruption de symphonie ». L'ariette *Rossignols amoureux*, avec accompagnement de flûte, faisait les délices des amateurs. Et alors, il se passe une chose plaisante : les Lullistes impénitents, bien décidés à refuser à Rameau le don d'émouvoir, s'accordent à eux-mêmes une excuse du plaisir qu'ils prennent à sa musique : « Lulli est trop connu... il me faut du nouveau, écrit un contemporain. J'en trouve à *Hippolyte*, j'en éprouve peu d'attendrissement, j'y suis peu remué, mais j'y suis occupé et amusé, la mécanique en est prodigieuse (2). »

Un des contemporains de l'auteur, Chabanon, montre, dans ses analyses des œuvres de Rameau, une précision et une justesse étonnantes pour l'époque, et nous permet de constater que le public désormais favorable aux innovations du musicien, en comprenait toute la portée et en discernait les finesses. D'abord il reste très sensible aux transpositions littérales, dérivées du style imitatif et descriptif que l'auteur d'*Hippolyte* emploie avec tant de complaisance ; d'impétueuses vocalises se pressent

(1) *Mercure de France*, novembre 1733.

(2) *Lettre de M. de *** à Mme de *** sur les opéras de Phaéton et d'Hippolyte*. Paris, 1743.

sur les mots *gloire*, *flammes*, *foudre*, *traits*. La « symphonie » exécute dans *Hippolyte et Aricie* un « tonnerre » fort plaisant (1) ; elle simule à ravir, par la retombée de ses gammes emportées, le « frémissement des flots » (2). S'agit-il de faire dire à Hébé : *Volez amour*, *volez*, la grâce de la nymphe s'arrondit doucement en figures sinueuses et légères (3). Le même mot « voler », dans la bouche de Tacmas, se prolonge sur une vocalise heurtée de caractère rugueux et sauvage (4).

Savourez les heureuses expressions dont use Chabanon pour caractériser la marche du chœur à quatre voix qui développe la fameuse exclamation : *Brillant soleil* : « Que des personnes peu musiciennes ne cherchent point dans ce chœur à trouver un rapport entre la descente diatonique et la chute des frimas. Ce n'est là qu'une circonstance accidentelle de ce morceau de musique (ici, Chabanon paraît se tromper). Un ordre diatonique de notes qui descendent ne peint pas plus la chute des frimas que la chute de toute autre chose. Mais une mélodie noble, simple, parcourant sans gêne les modulations

(1) *Hippolyte et Aricie*, acte I, scène IV.

(2) *Ibid.*, acte III, scène IX. Le « frémissement de la mer » *d'Hippolyte et Aricie* montre le progrès effectué par le sentiment de la nature ; le grand nombre de « concerts » imitatifs et pittoresques que Rameau sème dans ses œuvres prouve aussi que le goût se déshumanise et s'intéresse à la traduction musicale des phénomènes naturels.

« Remarquez-y, écrit un contemporain, comment les vents s'enflent peu à peu (tempête du IVe acte) et parviennent enfin à une si grande violence qu'ils font jeter des cris d'épouvante à tous les chasseurs ; remarquez-y encore les crises peintes par la symphonie, à l'occasion desquelles l'épouvante redouble et force d'avoir recours à la prière. » *Lettre à l'auteur de la lettre de M. de ****, Paris. 1743.

(3) *Les Indes galantes*, ballet héroïque, 1735, 1er concert.

(4) *Ibid.*, 2e concert.

dépendantes du ton... voilà ce qui doit être senti principalement dans ce chœur : *Brillant soleil* (1). » On ne saurait certainement mieux dire, et l'appréciation de Chabanon révèle les progrès de l'éducation musicale que Voltaire signalait à Thiriot (2). « Je crois, disait-il à propos de Rameau, que la profusion des doubles croches peut révolter les Lullistes, mais à la longue il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu'elle sera plus savante. Les oreilles se forment petit à petit. Trois ou quatre générations changent les oreilles d'une nation. » La prédiction de Voltaire ne devait pas tarder à se réaliser ; petit à petit, Rameau se transformait pour ses contemporains en musicien *national*, dont on opposait le génie aux artistes italiens. *Castor et Pollux* devenait le palladium de la musique française, et Lullistes et Ramistes, ou Ramoneurs, comme disait Voltaire, se coalisaient contre les Bouffons (3). On salue la reprise de *Castor* en 1754 « d'applaudissements unanimes », rapporte Fréron, histoire de faire pièce à une insipide production de Léo. « Cet opéra a été applaudi avec fureur, écrit à son tour Collé ; les Bouffons vont, à ce qu'on assure, être renvoyés dans peu de jours. »

Nous avons rappelé que le type d'art étranger qui se

(1) Chabanon, *Observations sur la musique*, 1779.

(2) *Lettre de Voltaire à Thiriot*, 1735.

(3) L'influence de Rameau avait détruit celle de Lulli, et Dom Caffiaux écrivait en 1740 : « Ses opéras (de Lulli) paroissent aujourd'hui si simples que plusieurs s'en dégoustent... Ces mêmes pièces, qui révoltent aujourd'hui par leur simplicité, ont paru outrées du temps de Lulli et la liberté qu'il s'étoit donnée de substituer un mouvement plus vif à la lenteur pesante des airs anciens l'avait fait regarder comme un corrupteur de la bonne musique... » Dom Caffiaux, *Histoire manuscrite de la musique*, t. II. — Dissertation 18, Mss. nos 22.536 et 22.537. Bib. natle

dresse en face de l'art français, n'est plus celui de la belle école italienne du dix-septième siècle. Il s'exprime par les productions de l'école napolitaine de Scarlatti à Pergolèse, et voici ce qu'en dit M. Rolland : « Les tours de force vocaux, le règne de la virtuosité, les formules brillantes et creuses, le luxe extravagant de la mise en scène envahirent la musique ; le sérieux en disparut. Les rythmes s'appauvrissent, le récitatif se vide ; les grandes scènes dramatiques sont étouffées par l'aria napolitain ; l'orchestration se réduit à sa plus simple expression (1). »

Composés d'une suite d'airs dépourvus de tout lien avec l'action dramatique, les opéras italiens dérivent d'une autre conception que celle qui préside à l'architecture de l'opéra français. Alors qu'en France Rameau consolide la tradition qui confie le rôle principal à la tragédie, au drame, et qui charge la musique, ainsi que Gluck l'indiquera si nettement dans sa préface d'*Alceste*, « de seconder la poésie pour former l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus (2) », les maëstri italiens donnent la prépondérance à la musique et ne considèrent le drame que comme un prétexte permettant à celle-ci de se déployer sans contrainte.

Introduit en France sous la forme bouffe par la *Serva padrona*, le type italien y suscite un engouement considérable (3). « On ne peut disconvenir, écrit

(1) Romain Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti.*

(2) Préface d'*Alceste*.

(3) 1er août 1752. D'après le *Mercure*, la musique en fut trouvée excellente. La *Serva padrona* avait été jouée par la Comédie Italienne le 4 octobre 1746; le succès ne s'en était pas décidé à cette époque. Cf. *Mercure*, octobre 1746.

Grimm, qu'il ne se soit fait une révolution dans le goût pour la musique depuis le séjour des Bouffons, et qu'on ne peut attribuer qu'à eux (1). » Rien d'étonnant du reste à ce succès, car nous avons toujours aimé la chanson lestement troussée à rythme franc et décidé, et Wasielewski reconnaît justement au goût français des qualités de rythmique fermement scandée et vivante (2).

Durant la période antérieure à Rameau, la mode des *fragments* composés d'airs séparés, sans relations les uns avec les autres, flattait évidemment nos velléités chansonnières; c'étaient des « morceaux bien nets qu'on retenait », au détriment de la vérité d'expression et de la continuité d'effort intellectuel qu'elle nécessite.

Que l'on s'imagine maintenant d'excellents chanteurs tels que les artistes italiens, ajoutant à des formes musicales analogues à nos vaudevilles, à nos chansons et à nos airs de danse, l'éclat et la séduction de leur talent, et on comprendra avec quelle facilité la mode devait aller à l'italianisme. Bien plus, les mélodies transalpines, en exagérant les traits des nôtres, se trouvaient par là plus propres à jouer un rôle éducateur, car elles faisaient ainsi saillir les reliefs et soulignaient des aspects qui auraient passé peut-être inaperçus dans un style plus compassé et moins outrancier.

Tout ce qu'il y a dans l'esprit français d'un peu simpliste en matière de précision, tout ce qu'il y a en nous de sensualisme discret et bien élevé, devait se laisser attirer par cette parenté sympathique. En applaudissant à l'art des Bouffons, on s'applaudissait un peu soi-même, car on se découvrait en eux.

Qu'on n'oublie pas l'importance que jouait au dix-

(1) *Correspondance*, 19 août 1754, t. II.
(2) Wasielewski, *Die Violine und Seine Meister*.

huitième siècle le Théâtre de la Foire et l'engouement témoigné par le public de qualité aux pièces de Lesage. La « Comtesse » d'*Arlequin-Endymion*, joué à la foire de Saint-Germain en 1721, interprète les sentiments d'une grande partie du public en disant : « On retient un vaudeville, on le chante en s'en retournant, il rend l'esprit gai ». « Le public français, ajoute M. Font, était associé à la représentation. Il ne chantait plus à haute voix à la place des acteurs, mais il accompagnait les couplets et fredonnait *in petto* les airs connus; son attention devenait active. C'est l'agrément propre à la comédie vaudeville (1). »

C'est aussi celui des œuvres italiennes ; l'art monte d'un degré, mais ne perd point son caractère primitif, car la musique italienne a quelque chose de coulant qui séduit la paresse de l'auditeur; par l'usage des artifices de virtuosité et de scolastique vocale, grâce à l'ingénieuse utilisation de formules connues et qui se reconnaissent aisément, elle n'exige, pour être perçue, que de faibles efforts et donne, en outre, satisfaction au goût de la musique pure, puisqu'elle cultive avant tout la « beauté » de la mélodie.

II

M. Martine, dans son ouvrage sur la musique dramatique en France, a très nettement posé le problème (2) sur lequel discutent les partisans des deux musiques : « Que doit être la musique dramatique en général? Doit-elle être expressive et mélodieuse ? Faut-il faire la

(1) A. Font, *loc. cit.*, chap. III, p. 88.
(2) Martine, *De la Musique dramatique en France.*

part plus grande à l'expression vraie ou à la beauté de la mélodie ? L'expression exclut-elle les beaux chants ? Que doit être l'accompagnement, et faut-il préférer l'harmonie à la mélodie ? » Telles sont les questions qui vont mettre aux prises Gluckistes et Piccinnistes, le clan français et le clan italien, les philosophes, les encyclopédistes et les dilettanti de toute nature. Elles aboutissent, on le voit, à créer une double antinomie, d'abord entre l'expression et la mélodie, ensuite entre l'harmonie et la mélodie.

Au fond de l'esthétique des partisans de la musique italienne se trouve, comme à l'état latent, cette affirmation que « l'art musical, même dans le drame, est un art libre existant par lui-même » (1), tandis que les défenseurs de la musique française déclarent qu'il « exprime les passions et qu'essentiellement il n'a pas d'autre fin ».

Dans l'*opéra seria* italien, le drame tient seulement lieu de programme destiné à régler une succession de morceaux de musique ; il n'intéresse en rien les auditeurs, par lui-même, et ne sert qu'à amener périodiquement en scène le *primo uomo*, ou la *prima donna*, incarnations de voix de timbres différents. Ce drame témoigne d'une pauvreté désolante, et on s'est amusé à dresser des formules schématiques à tout faire qui résument ses puériles péripéties (2). Aussi l'abbé Arnaud déclarait-il très judicieusement que les cavatines à fioritures et les airs de bravoure n'étaient que « de la musique de concert » (3). Entre les fragments du récitatif, chargé

(1) Ch. Beauquier, *Philosophie de la musique*, 1865.

(2) Voir, à ce sujet, R. Rolland, *loc. cit.*

(3) On retrouve la même expression dans les *Lettres du* baron de Pöllnitz. Londres, 1747.

A propos des castrats qu'il ne goûte guère, il écrit en effet : « Quoique je sois passionné pour la musique italienne, je vous avoue que je ne laisse pas aussi de m'ennuyer à leurs opéras, lorsque je vois ces mutilés faire le Roland, l'Hercule, ou quel-

d'expliquer l'action et d'introduire les personnages s'ouvrent, selon l'heureuse expression de M. Spigl, « de grandes plaines lyriques » couvertes de musique sous forme d'airs et de danses (1). Or, au concert, bien des licences et bien des fantaisies trouvent leur justification, parce que là la musique existe à l'état isolé et qu'elle ne doit se préoccuper que d'aligner les notes les unes à côté des autres, avec la seule préoccupation de réaliser des formes musicales ; mais, dès que l'art des sons s'attache à un drame, il importe qu'il en devienne l'âme. Sa fantaisie doit céder le pas à l'accomplissement de son devoir dramatique.

Il y a évidemment une équivoque dans la position de la question. Tout le monde déclare que la musique doit être « l'imitation de la nature par les sons » ; seulement cette imitation doit être *agréable*, et on se divise sur la façon d'entendre l'épithète. Pour un Gluckiste, l'imitation sera agréable lorsque l'expression sentimentale paraîtra la plus exacte ; pour un Italien, elle aura la même qualité lorsque la mélodie se conformera à certains types musicaux appréciés comme agréables. On voit percer ici l'esthétique classique avec sa hiérarchie de degrés d'importance et de bienfaisance de caractère, avec sa recherche d'un critérium absolu pour la différenciation de l'agréable et du pénible. On oppose, comme deux entités antagonistes, le récit expressif à la mélodie de l'aria et, cette opposition une fois formulée à priori, on cherche à les concilier tous deux.

que autre héros de la même espèce. Et je m'impatiente de ne voir jamais que *six acteurs*, point de machines, point de danses, hors des entr'actes. *Il me paraît qu'un tel opéra mériterait mieux le nom de concert.* »

(1) Friedrich Spigl, Wagner et Debussy. *Revue Blanche*, 1er décembre 1902.

Aux yeux de Grimm, le côté sensoriel et décoratif de la musique prime tous les autres. Rousseau hésite davantage et oscille péniblement entre deux contradictions dans sa recherche continuelle pour associer l'expression dramatique à la sacro-sainte mélodie: « Le musicien cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fournisse les inflexions les plus convenables au sens des paroles. » Diderot préconise un système analogue: « Quel est le modèle du musicien et du chant? C'est la déclamation, si le modèle est vivant; c'est le bruit, si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme une ligne et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, *type du chant*, sera forte et vraie, plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points, plus le chant sera vrai et plus il sera beau (1). » Ainsi, c'est la *vérité* qui tient lieu ici de critérium à la beauté; on pourrait croire, pour emprunter à Diderot son langage géométrique, que la limite vers laquelle le chant doit tendre n'est autre que la déclamation; le philosophe se refuse cependant à cette conclusion.

Grimm s'agite au sein des mêmes incertitudes, en voulant concilier deux abstractions qui, par définition, sont inconciliables. A l'entendre, il faut réserver la déclamation pour les moments tranquilles, et l'air ou le chant pour les instants dramatiques ou passionnés (2), système bâtard qui ne résout par la question.

L'*Air* visé par nos auteurs n'est autre que l'*Aria* italien, amené à son complet épanouissement par Scarlatti. Il se compose de deux parties, avec un *da capo* rame-

(1) Diderot, *Le Neveu de Rameau*.

(2) Grimm, *Le poème lyrique*, article publié dans *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

nant la répétition de la première. C'est lui qui pullule dans les œuvres italiennes « pour la joie des musiciens et le malheur des poètes », car le *da capo aria*, avec ses parties symétriques et sa distribution régulière, impose ses lois, ses variations prévues et ses contrastes calculés à la pensée dramatique. Grimm, Diderot et Rousseau peuvent en réprouver les mièvreries ornementales poussées sous le soleil napolitain ; mais ce qu'ils en conservent comme un étalon esthétique, c'est la carrure, la coupe symétrique et la forme balancée. Voulez-vous savoir comment on accorde les reprises et autres artifices avec la vérité d'expression, écoutez Burney : « Dans un air, c'est par des *coups réitérés* qu'on exprime la passion, et la plus expressive de toutes les musiques est celle où un passage *rempli de beautés* est répété (1). » On réplique que les « répétitions et les formules à refrain ne sont qu'un jeu, dans lequel il faut bien se garder de faire consister la force de l'expression. Il peut y avoir même dans le pathétique des cas où certaines répétitions ajoutent à l'impression, mais ces cas sont rares, et, en général dans la musique, comme dans la poésie et l'éloquence, les répétitions affaiblissent l'effet (2). »

Au dire des partisans de la musique italienne, il n'y a qu'au delà des Alpes qu'on sache, pour employer le mot de Rousseau, « faire chanter la parole et parler la musique ». En France, nous jugeons mal la question ; « à Paris, déclare le président de Brosses, nous sentons

(1) Ch. Burney, *De l'État présent de la musique en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne*, ou *Journal des voyages faits dans ces différents pays avec l'intention d'y recueillir des matériaux pour servir à une histoire générale de la musique*. Traduit de l'anglais par Ch. Brack. Gênes, 1809.

(2) *Journal de musique*, par une Société d'amateurs, n° 4.

de jolis menuets italiens ou de grands airs chargés de roulades, et nous proclamons sentencieusement que la musique italienne ne sait que badiner sur des syllabes, et qu'elle manque de l'expression qui caractérise le sentiment. Rien n'est plus faux... Les passages simples et émouvants sont les plus goûtés en Italie (1). » D'un autre côté, on prétend qu' « à l'opéra français on parle sans chanter, et qu'à celui d'Italie on chante sans parler (2) ». « Un amant, ajoute-t-on, y fait une déclaration d'amour à sa maîtresse avec une seule voyelle, qu'il roule pendant un quart d'heure dans sa bouche », et le président de Brosses, en croyant défendre la cause de l'expression italienne, ne fait que confirmer les attaques dont elle est l'objet. Écoutons-le disserter : dans les opéras italiens, il y a des airs de toutes espèces, destinés à exprimer les diverses images que la musique peut représenter. Les uns sont « à grands fracas, pleins de musique et d'harmonie pour les voix éclatantes », d'autres « d'un chant agréable et d'une tournure délicieuse pour les voix fines et sensibles », d'autres « passionnés, tendres, touchants, vrais dans *l'expression du sentiment de la nature*, propres à l'action théâtrale et à faire valoir le jeu de l'acteur ». Voilà donc des catégories d'airs, comme étiquetées à l'avance et munies d'une destination bien arrêtée. De Brosses ne veut point qu'on l'ignore et cite complaisamment les airs de la première espèce « à grand effet », les « madrigaux » de la deuxième, et ceux de la troisième qui expriment seuls la passion et la terreur, comme celui de *Siroe*, « qui me fit dresser les cheveux à la tête, la première fois que je

(1) De Brosses, *Lettres d'Italie, Spectacles et musique.*

(2) Chevalier Goudar, *L'espion chinois.* Lettres publiées à Cologne, 1765.

l'entendis » (1). C'est là l'origine de ces airs *di baule* que les chanteurs italiens emportaient avec eux dans leurs tournées, sortes de gabarits musicaux applicables automatiquement à certains types de situations scéniques.

Pour Rousseau, les Français, dont la langue est plate et dépourvue d'accents, font preuve du goût le plus pitoyable dans leurs « ariettes » et dans leur récitatif, plein de « bruyantes et criardes intonations ». « Il n'y a, écrit-il, ni mesure, ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; les airs français ne sont pas des airs ; le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux (2). » Rousseau osait proférer de tels blasphèmes vingt ans après *Hippolyte et Aricie*, seize ans après *Castor et Pollux* ! Il traitait Rameau cavalièrement et se gaussait de son système harmonique.

C'était au nom de « l'imitation de la nature » que Rousseau lançait ses boutades ; c'était au nom de ce même principe que les conservateurs à outrance dénonçaient à l'indignation de leurs contemporains la corruption du goût national. D'après eux, cette corruption du goût se rattachait à trois causes : l'amour immodéré du changement, l'attraction exercée par la difficulté vaincue, et l'imitation des étrangers.

« Nous ne pouvons dissimuler, écrit Mermet, l'amour

(1) De Brosses, *loc. cit.*

(2) Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 1753.

excessif de notre nation pour la nouveauté et le changement. Il semble, parmi nous, que le génie pour les arts ne doive la facilité de l'invention et le bonheur des succès qu'à notre inconstance naturelle... Les tours de l'harmonie sont usés ; on veut en forger de nouveaux. L'usage du diatonique vieillit ; on prétend se distinguer en frayant des routes détournées, des sentiers escarpés (1) », et voyez à quelles extrémités on se trouve amené. Ne s'avise-t-on pas d'exercer la voix sur « les passages les moins usités pour acquérir de la légèreté » ! Voilà que la voix se met à imiter les instruments, à jongler avec les batteries, à s'amuser de la bizarrerie des intonations.

Seule la difficulté semble présenter de l'attrait à notre sensibilité dégénérée : « Que ceux qui aiment les difficultés comprennent une bonne fois qu'une cadence bien battue, un port de voix bien filé, un son bien enflé sont incomparablement plus difficiles que tous les fredons (2). »

(1) Bollioud de Mermet, *De la Corruption du goût en France*. La recherche de la nouveauté à outrance inquiétait déjà au dix-septième siècle les doctrinaires attardés qui, mélancoliquement, regardaient en arrière : « S'il est vray, écrivait Pierre Maillart, que le temps nous apporte toujours quelque chose de nouveau, certes, il semble que cela doit surtout trouver lieu en la musique, en laquelle rien n'est estimé bon s'il n'est nouveau... Les musiciens mesmes d'un mesme temps et d'un mesme pays sont si différents entre eux qu'il n'y a si petit compagnon qui ne tâche d'avoir quelque air ou quelque grâce particulière, par laquelle il puisse être recogneu et distingué des autres, tant sont les nouveautés cherchées en la musique. » Pierre Maillart, *Les Tons ou discours sur les modes de musique*, 1610.

On reconnaîtra dans les réflexions formulées par Maillart la constatation des progrès réalisés par l'individualisme.

(2) Bollioud de Mermet, *loc. cit.*

Méfions-nous aussi du goût italien, que nous comprenons mal et que nous exagérons. « Jadis inébranlablement attachés à ce lourd plain-chant, à ces élans de poitrine qui épuisaient sur un seul ton toute la force humaine, nous n'avons senti dans la musique italienne que ces passages prodigués, ces gargarismes ridicules, ces roulades déplacées, ces tours de force perpétuels qui la déparent », écrit ironiquement un admirateur des bouffons, plein de mépris pour la versatilité et la légèreté françaises (1).

Comment arriver à discerner ce *vrai goût*, contre lequel nous péchons ? A quels signes certains le reconnaître ? On répondra que « le bon goût est ce qui est conforme à la nature, ce qui est approuvé par la raison, ce qui n'est ni outré, ni affecté, ce qui séduit notre cœur, ce qui plaît à nos sens », etc. Les « véritables connaisseurs » l'emportent à cet égard sur la « multitude avide de nouveauté, qui ne sait pas juger sainement ». Le malheur, c'est que « les véritables connaisseurs » ne peuvent point nous donner ce critérium auquel tout le monde fait appel. Entre la déclamation et l'air, toute limite demeure, en effet, indiscernable objectivement parlant, puisque l'attribution du caractère mélodique ne relève que des dispositions individuelles.

Les musiciens ne paraissent pas avoir des idées beaucoup plus nettes que les beaux esprits sur la question brûlante de l'expression et du chant. « La musique purement déclamée, assure Grétry, n'est que le dessin, qu'il faut ensuite colorier avec du chant(2). » Comprendra qui pourra. Comment est-il possible de colorier une

(1) *Preuve sans réplique du progrès que les Français ont fait en musique*, par DE ROSSI, 1778.

(2) GRÉTRY, *Essai sur la musique.*

monodie déclamée avec une monodie chantée ? L'erreur reste toujours la même, puisqu'on a imaginé, à priori, deux types d'essences contraires, qui sont la déclamation et l'air, et les efforts des philosophes s'épuisent contre ce dualisme inexpugnable.

Il est un autre principe sur lequel s'escriment ces infatigables lutteurs. C'est celui de « l'unité de mélodie ». Rousseau en fait une règle aussi indispensable que l'unité d'action dans la tragédie. De là son mépris pour les ensembles compliqués et, ainsi que le dit M. Jullien, ce dédain pour toute musique « où l'on distingue plusieurs chants simultanés », cette sainte horreur des fugues et imitations, qu'il qualifie de « restes de barbarie et de mauvais goût » (1).

Selon Rousseau, il faut « que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et une mélodie à l'esprit ». « C'est par instinct, déclare-t-il dans sa lettre à Burney, que les compositeurs italiens ont suivi le principe de l'unité de mélodie. » L'assujettissement de l'accompagnement doit être absolu, et le philosophe de *l'Émile* érige cette opinion en doctrine formelle : « Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre à la fois, et il ne reste qu'une suite d'accords toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas (2). » Diderot partage la même manière de voir et arrange bien le pauvre Rameau, le « cher maître » : « Il a beau faire à l'octave, à la septième, hon, hon, hin, hin, tu, tu, turlututu, avec un charivari du diable, ceux qui commencent à s'y connaître, et qui ne prennent plus du tintamarre

(1) Voir, sur ce sujet : A. Jullien, *la Musique et les philosophes au dix-huitième siècle.*

(2) Rousseau, *Dictionnaire de musique.*

pour de la musique, ne s'accommoderont jamais de cela (1). » Aux oreilles de Diderot, le charivari gît dans l'orchestre ; la déclamation, elle, peut se permettre tous les éclats. « Il faut que les passions soient fortes ; il nous faut des exclamations, des suspensions, des interjections, des affirmations, des négations. » Il ne faut pas craindre l'énergie, ni même l'outrance, « le cri animal de l'homme passionné ». Nous voilà loin, on le voit, de la sage modération et du bon ton que proposait Saint-Évremond. Diderot, si pénétrant dans ses analyses, s'arrête souvent en route et finit par condamner, au nom du bon goût, l'alliance de la déclamation, qui « saisit le cri de la nature », et du rôle interprétateur de l'orchestre (2).

Marmontel précise davantage dans ses critiques des œuvres de Gluck et reflète exactement le goût du « Coin du Roi » (3). « L'harmonie est-elle la partie importante ? Est-ce que le chant ne doit pas primer tout ? Avec un orchestre bruyant ou gémissant, avec des sons de voix déchirants ou terribles, croirons-nous posséder la musique théâtrale par excellence (4) ? »

Le poète de *Polymnie* se demande anxieusement si l'opéra sera privé des charmes de la mélodie, des airs « de modulation *facile* et de *cercle bien arrondi* ». Au moins, voilà un aveu dénué d'artifice. La carrure nous

(1) Diderot, *le Neveu de Rameau.*

(2) Diderot, *Troisième entretien sur le Fils naturel.*

(3) Voici l'opinion de Rousseau sur les deux coins ; elle montre l'influence qu'ont pu avoir, dans les querelles du temps, les questions de classes : « L'un (celui du roi), plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenait la musique française ; l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé de vrais connaisseurs, des gens à talents, des hommes de génie. » (*Confessions*, 2e partie, livre VIII.)

(4) Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique en France.*

est donnée ici, bien clairement, comme la marque « d'un beau motif de chant qui est une belle pensée en musique ». Marmontel réprouve, contrairement à l'avis de Diderot, les accents qui traduisent les cris de la douleur physique et non « la voix de l'âme elle-même ». Il ne veut ni brutalité, ni exagération. A l'entendre, les opéras de Gluck sont d'une « harmonie escarpée et raboteuse », ses airs affectent des modulations rompues et incohérentes ; mais, par-dessus tout, l'auteur d'*Orphée* produit un tapage terrible avec son orchestre.

« Jamais personne n'a fait bruire les trompes, ronfler les cordes et mugir les voix comme lui. » Même cloche chez La Harpe, qui se déclare assourdi par le tintamarre d'*Iphigénie* et d'*Alceste*. Quant à *Armide*, c'est : « une criaillerie monotone et fatigante ! » Et l'auteur de *Warwick* de prodiguer les conseils à Gluck : « Je voudrais que votre mélopée fût plus prodigue et plus adaptée à la phrase française ; qu'elle fût moins hachée et moins bruyante, et *surtout*, je voudrais des *airs*. Car j'aime la musique qu'on chante et les vers qu'on retient (1) ».

Si *Armide* ne fut appréciée qu'à la longue par le public parisien, *Iphigénie en Tauride* le subjugua du premier coup. « Jamais opéra, dit le *Mercure*, n'a fait une impression si forte et si générale sur le public. Une attention extrême et non interrompue ; l'émotion la plus vive, exprimée sur tous les visages, et un attendrissement porté souvent jusqu'aux larmes ; des applaudissements arrachés par l'admiration et suspendus par la crainte de perdre un seul mot de la scène et un seul accent de la musique, étaient des signes d'intérêt et d'admiration moins équivoques et plus flatteurs que ces battements de mains commandés par le froid

(1) *Journal de politique et de littérature*, t. III, octobre 1777.

engouement de l'amour-propre et de l'esprit de parti (1). »

« Il nous est absolument impossible, déclare à son tour le *Journal de Paris*, de détailler les beautés de cet étonnant ouvrage... Le compositeur n'a employé aucune des ressources qui semblaient être de l'essence de la tragédie lyrique, et qui font l'agrément principal des pièces anciennes. Il n'y a dans la pièce ni maximes d'amour mises en chant, ni divertissement (2). »

Et c'était contre une pareille explosion d'enthousiasme que La Harpe, ainsi qu'on le chantonnait plaisamment, opposait « notre chant pacifique et notre fredon soporifique » (3).

Au fond, et sans qu'il s'en doute trop, La Harpe se range au sentiment de Voltaire :

> Êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie ?
> Je suis pour mon plaisir, messieurs (4)...

Son malheur est de vouloir trop palabrer et de parler musique comme un aveugle des couleurs. Au moins, le correspondant de Frédéric, lui, n'y met pas tant de façons. Il proclame que la musique ne se peut raisonner. « Quand on a dit : cette Chaconne, cette Loure me déplaît, on a tout dit. » Pour lui, la musique n'est point chose sérieuse et ne mérite point l'honneur d'une discussion. S'il déclare que « nous sommes tous Gluck à Ferney » (5), c'est afin de ne pas perdre ses habitudes de

(1) *Mercure de France*, juin 1779.

(2) *Journal de Paris*, 21 août 1788.

(3) Boutade d'un citoyen en perruque nouée sortant de voir *La nouvelle Iphigénie* du Chevalier Gluck. *Mémoires pour servir à la révolution opérée dans la musique*, par le chevalier Gluck. (Naples et Paris, 1781.)

(4) Voltaire, *Satire des Cabales*.

(5) Lettre de Voltaire au chevalier de Lisle, 27 mai 1774.

courtisannerie à l'égard du succès. Mais, dans son for intérieur, il pense comme Pococurante : « Ce bruit peut amuser pendant une demi-heure, mais, s'il dure plus longtemps, il fatigue tout le monde, quoique personne n'ose l'avouer (1). » D'ailleurs, il avoue lui-même son incompétence, et il y aurait mauvaise grâce à ne pas le reconnaître : « Je ne m'y connais guère, écrit-il à Mme Denis ; je n'ai jamais trop senti l'extrême mérite des doubles croches. » On s'en serait douté.

Quoi qu'il en soit, les philosophes partagent l'opinion de M. Martine (2). « La question de la prééminence entre la mélodie et l'harmonie est résolue. » Et le bon auteur d'ajouter ingénûment : « Le plus grand mérite d'un accompagnement consiste à se faire oublier. »

D'Holbach, qui se croyait philosophe et qui, à ce titre, s'imaginait avoir le droit de « discourir sur la musique », condamne sévèrement tout accompagnement audacieux. « Les violons, écrit-il, par des détours adroits, *par des ruses qui leur sont familières*, ont travaillé solidement à détruire l'œuvre à laquelle ils feignaient de se prêter ouvertement (3). » Qui eût cru les honnêtes racleurs élevés par les Lalouette et les Colasse, capables de tant de malices ? Et de fulminer contre les « bras vigoureux » de l'orchestre qui mettent en branle « des accompagnements, tantôt traînants, tantôt forcés, presque toujours à contre-sens, des tons faux, des mouvements estropiés, en un mot, toute leur science ».

Voilà, ce nous semble, une exécution en règle. Du reste, le reproche de tapage s'adresse à tout le monde,

(1) Voltaire, *Candide*.

(2) Martine, *De la Musique dramatique en France*, 1813.

(3) D'Holbach, *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de la musique en Arcadie, aux dépens de l'Académie royale de musique*, 1752.

sauf aux Italiens. Rameau est le premier atteint; après lui, Gluck subit de dures remontrances; enfin Salieri paie les frais du lourd héritage qu'il a reçu du Chevalier. Après la représentation des *Danaïdes*, Grimm, qui, comme le dit M. Jullien, s'était fait Piccinniste sans trop savoir pourquoi, décide que « le récitatif est trop souvent coupé par des traits d'orchestre qui le rendent froid et insignifiant » (1). Les oreilles de M. de La Harpe craignent l'aigreur de la criaillerie. Celles de Piccinni redoutent le fracas pourtant bien modeste des timbales, qu'il traite « d'assourdissantes ». Tout cela nous paraît très étrange, accoutumés que nous sommes aux puissants éclats de l'orchestre moderne. Mais, au dix-huitième siècle, le public manifestait une faible réceptivité en matière de sonorité et confondait facilement le bruit avec l'intensité du son. « On jette tout à pleines mains, déclarait le pauvre Piccinni, on blase, on endurcit l'oreille. » L'ambassadeur de Naples trouvait que nous avions des oreilles de corne, et Burney, animé par sa passion pour la musique italienne, rapportait en ces termes ses impressions du concert spirituel : « Dans un *Beatus vir* à grand chœur, le haute-contre cria comme si sa vie eût été en danger et le couteau appuyé sur son sein ; quoique ce *beuglement* me causât le plus grand étonnement et m'affligeât désagréablement l'oreille, l'auditoire ravi applaudit avec transport et la salle retentissait de ce cri général : C'est superbe ! C'est superbe ! (2). »

Faut-il voir uniquement dans ces critiques l'indignation légitime que tout homme de goût ressentira en

(1) Grimm, *Correspondance littér.* Mai 1784, t. XIII. Ed. Tourneux.

(2) *État présent de la musique en France et en Italie*, par Charles Burney.

présence de la gymnastique foraine de certains « forts ténors », attentifs avant tout à mettre en valeur le volume de leur voix et leur vigueur pulmonaire ? Nullement. Ce que le public adonné à l'italianisme considère comme du bruit, du fracas et du tapage, n'est en général que l'accent énergique, que le trait de force dont Gluck et ses successeurs innervaient leur musique. Les virtuoses possèdent deux moyens d'action d'effet presque certain : la rapidité d'articulation et l'extrême douceur. Tantôt par des nuances pâmées, ils endorment les cantilènes dans une émolliente langueur ; tantôt leurs vocalises terrifiantes de précision et d'acuité ahurissent la naïveté de l'auditeur. L'école française répudiait ces habitudes « d'expression grossière », comme le remarque justement l'abbé Mably. Il convient à cet égard de reconnaître le progrès immense réalisé par le Chantre d'*Orphée* dans l'assouplissement du clavier sentimental, que Rameau n'avait pas complètement arraché à l'enflure solennelle et à la mignardise sucrée. L'abbé Mably, qui, dans la querelle musicale de son temps, conserva toujours une entière impartialité, définit fort heureusement la façon dont Gluck comprend l'expression : « On appelle délicatesse une certaine mignardise de chant, qui fait nécessairement perdre de vue à tous les spectateurs la situation de leur héros. L'homme raisonnable s'attache à rendre la pensée et le sentiment d'un vers sans vouloir faire une peinture de mots en particulier (1). » Voilà, en excellents termes, la condamnation de la mélodie littérale. La mainmise par le Chevalier sur la substance même du drame dont il effectue la transposition musicale, place nécessairement l'accentuation au premier plan.

(1) Mably, *Lettre à Madame la Marquise de P. (Pompadour) sur l'opéra*, 1741.

D'où cette vigueur qui écorchait les oreilles émasculées des fanatiques de la « cavatine » (1).

L'italianisme s'attachait peu à l'expression instrumentale, dont Gluck savait jouer avec une habileté et un bonheur qui n'ont pas été dépassés depuis. On connaît les touches émouvantes de timbres différents qu'il sema tout le long de ses œuvres. A ce point de vue, nous trouvons, dans les lettres de Corancez, la traduction fidèle de l'impression ressentie par un demi-lettré convaincu et sincère, auditeur de bonne volonté dont les oreilles sont étrangères à tout préjugé. « C'était un véritable ignorant en musique, écrit M. Desnoiresterres, mais fort accessible d'ailleurs à une beauté de sentiment (2). »

Il raconte que Gluck lui explique à quoi est due l'impression terrible du morceau de la colère d'Achille, dans *Iphigénie*. « Dans ce morceau, déclare le Chevalier, toute ma magie consiste dans le choix des instruments qui l'accompagnent. » Comme nous l'avons déjà dit, le rôle de Gluck sur l'évolution du goût réside bien plus en cette magie instrumentale, qui renforce le pouvoir expressif, qu'en la polyphonie proprement dite.

III

Le type de l'auditeur du genre des Corancez était du reste légion et constituait la majorité, malgré la tenacité de Devismes à maintenir les Italiens à l'Opéra.

(1) M. Gevaert, dans la préface de son édition d'*Iphigénie en Tauride*, indique les deux caractères principaux du style de Gluck : 1° notation réaliste de l'accent pathétique et des mouvements passionnels ; 2° subordination de l'élément purement musical à l'expression dramatique.

(2) Desnoiresterres, *Gluck et Piccinni*, p. 101.

Pour s'en consoler, La Harpe lance dédaigneusement cette phrase : « Notre nation à la tête dramatique et n'a pas l'oreille musicale (1). » Le courant populaire suit les tendances du coin de la Reine, et d'Alembert lui-même, rompant avec son opinion première, s'insurge contre « ces répétitions éternelles des mêmes paroles, ces roulements prodigués à contre-sens et prolongés jusqu'à la fatigue, enfin ces points d'orgue ridicules ». Il reconnaît que le récitatif expressif produit un effet tellement saisissant que « beaucoup de personnes lui donnent la préférence sur les airs ».

L'opéra de *Castor et Pollux*, devenu le type de la musique française *traditionnelle*, cherche en vain à rallier les suffrages que la musique de Gluck a conquis. « Les partisans de la nouvelle musique et surtout les Gluckistes, assure Bachaumont, malgré la vénération où a toujours été cet opéra, l'ont trouvé ennuyeux, ils en ont jugé la musique plate (2). » Le *Mercure* le qualifie de chant insipide et criard, qui fait beaucoup de bruit pour ne rien exprimer (3). « Notre musicien » ne peut lutter contre le pouvoir d'expression qu'on s'accorde à reconnaître à Gluck.

Il suffit de consulter sur ce point Mlle de Lespinasse, qui se sent « toute transportée » à l'audition des œuvres du Chevalier. Après *Orphée*, son enthousiasme déborde : « L'impression que j'ai reçue de la musique d'*Orphée*, écrit-elle, a été si profonde, si sensible, si absorbante, si déchirante qu'il m'était impossible de parler de ce que je sentais ; j'éprouvais le trouble, le bonheur de la passion (4). » Elle s'enivre de cette musique, elle voudrait entendre dix fois par jour cet air qui la déchire et qui la

(1) *Mémoires secrets*, t. XIII. Mars 1779.
(2) Bachaumont, 14 octobre 1778.
(3) *Mercure de France*, octobre 1778.
(4) *Lettres de Mlle de Lespinasse*, Amyot.

fait jouir de tout ce qu'elle regrette : « J'ai perdu mon Eurydice. » On retrouve bien dans ces élans affolés la correspondante passionnée du comte de Guibert. Mlle de Lespinasse, elle aussi, est une nature sincère, impulsive, tandis que Mme du Deffand ne goûte guère l'œuvre gluckiste, parce qu'elle aime à chansonner, qu'elle sent à fleur de peau, et que sa résistance, comme celle de beaucoup de partisans de l'italianisme, se base sur ce que d'Alembert désigne judicieusement sous le nom de goût pour la musique commune. Là, le philosophe a vraiment mis le doigt sur la plaie; écoutons-le exposer entièrement sa pensée : « Chez la plupart des Français, la musique qu'ils appellent *chantante* n'est autre chose que la musique *commune*, dont ils ont eu cent fois les oreilles rebattues ; pour eux un mauvais air est celui qu'ils ne peuvent fredonner et un mauvais opéra celui dont ils ne peuvent rien retenir (1).» On conçoit que la marquise, qui a composé sur l'air « Attendez-moi sous l'orme » une chanson sur le *Parfilage* alors fort à la mode, n'aime guère la musique un peu travaillée et la juge inférieure aux airs faciles « qu'elle chante à merveille ».

L'esthétique du Chevalier devait échapper à la courte psychologie de cette mondaine. Mme de Genlis lui apporte le concours de son esprit équilibré et tranquille « On doit en musique à Gluck une invention de génie dont on n'a pas assez profité : c'est dans les morceaux pathétiques de faire exprimer par les accompagnements ce que l'âme éprouve, lorsque les paroles cherchent à le dissimuler (2). » La gouvernante des enfants d'Orléans fait allusion ici à l'épisode célèbre d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride* : « Le calme renaît dans mon

(1) D'Alembert, *La Liberté de la musique.*
(2) *Mémoires de Mme de Genlis*. Lettre à Félicie, t. II.

cœur. » Nous lui donnons acte de sa sincérité, bien que toutes ces jolies perruches qu'étaient les femmes d'esprit du dix-huitième siècle, ne se rendissent pas toujours compte de la valeur relative des œuvres sur lesquelles elles jetaient l'abondante et hâtive floraison de leurs jugements. Témoin Mme Necker, qui assurait, à l'égard d'*Orphée*, « qu'on commence à revenir à Grétry, dont les airs semblent plus faits pour nos oreilles » (1). La comparaison établie innocemment entre le colosse et l'élégant papillon permet d'apprécier le niveau de la culture musicale chez les snobs de l'époque.

Le mouvement gluckiste passa, du reste, en France par tous les états qui marquent le développement d'une idée dans un milieu social. A l'origine, les adversaires pullulent et s'abritent sous des drapeaux différents. Nous avons ainsi des Lullistes, des Ramistes, des Grétristes, des Philidoristes et même des Floquetistes. Puis, à mesure que le talent et l'autorité du novateur s'affirment et nécessitent une résistance collective, au lieu d'oppositions éparpillées, on fait de la concentration sur le dos de Piccinni, qui se trouve chargé de représenter toutes les coteries hostiles à Gluck.

Au point de vue critique, la tactique évolue aussi en conformité parfaite avec les règles immuables de toute polémique. On commence par rester sur le terrain des généralités et on discute gravement des questions de principes. Mais, au fur et à mesure que la lutte se poursuit, on abandonne la théorie pour aborder le terrain des personnalités. C'est dire qu'on en arrive aux préventions les plus absurdes. M. J. Weber raconte, à ce sujet, un épisode plaisant : « Au temps de la rivalité de

(1) Lettre de Madame Necker à M. Grimm, 1775. Voir : *Mélanges extraits des manuscrits de Madame Necker*. Paris, 1798. Tome I.

Gluck et de Piccinni, rapporte-t-il, les partisans de l'un des maîtres quittèrent un jour brusquement une salle de concert, croyant qu'on allait chanter un air de l'autre, tandis que l'air était de Jomelli (1). » Nous trouvons un autre exemple des parti-pris de personnes dans la timidité manifestée par la critique après l'apparition des *Danaïdes*, signées à la fois de Gluck et de Salieri, et dans les rugissements d'indignation poussés par la même critique lorsqu'on apprend que l'œuvre est sortie de la seule plume de Salieri. A l'origine de la grande querelle, la lutte était bien plus entre Suard et La Harpe, entre l'abbé Arnaud et Marmontel, qu'entre l'art de Gluck et celui de Piccinni. Les feuilles s'opposaient des arguments réciproques d'incompétence et d'incompréhension. Il fallait être tout pour ou tout contre, et cette intransigeance explique l'insuccès de Sacchini, qui voulut jouer le rôle de tampon entre les deux écoles rivales.

Malgré l'exagération des polémiques, la balance du goût penchait à n'en pas douter du côté de l'art français, et nous voyons Grimm lui-même capituler devant l'émotion ressentie après *Iphigénie en Tauride* et écrire : « Je ne sais si c'est là du chant, mais peut-être est-ce beaucoup mieux (2). » Cette phrase fait pardonner au critique bien des hésitations et bien des erreurs. Il allait même jusqu'à dire que Piccinni inclinait au Gluckisme : « Les zélateurs de Gluck prétendent que Piccinni s'est fait Gluckiste... Nous ne dissimulons pas cependant que M. Piccinni a travaillé davantage le récitatif de cet opéra (*Didon*), qu'il y a mis plus d'intention et de variété, et *surtout* plus d'accent, de passion et de sensibilité (3). »

(1) J. Weber, *Les Illusions musicales.*

(2) Grimm, *Correspondance littéraire*, t. X. Mai 1779.

(3) *Ibid*, t. XI. Décembre 1783.

Ce passage indique de façon intéressante l'évolution du goût qui s'opére inconsciemment chez les partisans les plus déterminés de la musique italienne. L'étude des productions de Piccinni depuis son arrivée en France permet de constater leur tendance marquée à se rapprocher des types gluckistes. La *Buona figliola*, tant applaudie au concert des Amateurs, n'est encore qu'une série d'*arie*. *Roland* marque déjà un progrès sensible au point de vue de l'unité dramatique, progrès qui s'affirme au contact de l'ennemi, car *Didon* joint à une grâce souple et pénétrante un pathétique souvent achevé, comme, par exemple, celui du chœur funéraire : « Apaisez-vous, mânes terribles (1). » D'ailleurs, pour tout observateur impartial et de bonne foi, la musique de Piccinni ne présente pas les caractères d'extravagance et de virtuosité vocale de celle de ses congénères ultramontains. La déclamation même, bien que souvent entachée d'erreurs de prosodie, malgré les efforts et les leçons de Marmontel, s'élève parfois à une hauteur que ne désavouerait pas Gluck. Ginguené (2) indique justement que le chant de son ami est « bien opposé à toutes ces *brodailleries* éternelles qui défigurent aujourd'hui le chant italien, que Piccinni n'admit jamais à son école et qu'il détesta toujours. » L'auteur de *Didon* cherche manifestement à se rapprocher, autant que sa nature le lui permet, du dispositif lyrique cher au goût français, en éliminant de ses œuvres les traits qui rappellent trop le genre italien : « Les sentiments, les images, les situations, les caractères, tout est rendu avec propreté, chaleur et verve... Le chant et l'orchestre n'y sont consacrés qu'à exprimer le sens des paroles.

(1) Voir M. Gustave Lefèvre, préface de *Didon*.
(2) Ginguené, *Notice sur Nicolas Piccinni*.

Le mouvement ne change que lorsque la scène l'exige. » C'est Ginguené qui écrit ces lignes pour exposer les vues et les préoccupations dramatiques de Piccinni, et on les croirait extraites de la préface d'*Alceste*.

Maintenant, on peut se demander si Stendhal ne voyait pas assez juste quand il soutenait que la querelle entre Gluckistes et Piccinnistes ne fut, au fond, qu'une dispute de « coins », plutôt qu'une véritable querelle d'esthétique musicale. Il semble bien, en effet, que Gluck était un musicien de culture italienne assagi par nos habitudes dramatiques. Les œuvres qu'il écrivit pour la scène française présentent tant de caractères d'italianisme dans la coupe et la répartition des airs et des ensembles, qu'on ne conçoit guère comment on eût saisi une différence radicale entre elles et les opéras ultramontains. Les Gluckistes y savouraient malgré eux un italianisme tempéré; ils y goûtaient ce que M. Marnold a justement appelé des « états d'âme abstraits », des sentiments communs conformes aux velléités de l'esprit classique (1). Ce qui tendrait à le prouver, ce sont les nombreux emprunts faits par le Chevalier à ses œuvres italiennes pour la composition de ses opéras français. Il a utilisé en effet des fragments de morceaux, et même des morceaux entiers, de son ancien répertoire en les adaptant à des situations nouvelles, et cela, parce qu'il se bornait à tracer des *schèmes expressifs*. *Telemacco*, la *Clemenza di Tito*, *Paride ed Elena*, *Tetide*, *Antigono*, etc., furent ainsi mis à contribution, en raison du faible caractère individuel qu'y revêtait la mélodie (2).

Beaumarchais, lui, devinait que la force expressive

(1) *Mercure de France*, juillet 1904.

(2) Voir, à ce sujet, le *Catalogue thématique des œuvres de Ch. W. von Gluck*, par Alfred Wotquenne. Leipzig, 1904.

s'affirmerait dans de la mélodie avec d'autant plus d'intensité que celle-ci se libérerait d'avantage de formes étiquetées et rigides. Il considérait en effet « la complète communion d'idées entre le poète et le musicien, poussée jusqu'à l'absorption réciproque des auteurs, comme la condition première de la perfection idéale de l'opéra ». Il poussait ainsi à leurs conséquences extrêmes les principes de Gluck : « Notre musique dramatique, écrit-il, ressemble trop encore à notre musique chansonnière. (1) » Et, plus loin, il demande que les musiciens cessent « de s'imposer l'absurde loi de toujours revenir à la première partie d'un air, après qu'ils en ont dit la deuxième. Est-ce qu'il y a des reprises et des rondeaux dans le drame ? » Grâce à l'entente aussi complète que possible du compositeur et du librettiste, le premier traduira en musique les sentiments indiqués par le second, et cela, sans se préoccuper des *types* musicaux déjà existants. Notons qu'Algarotti avait déjà déploré la séparation des deux « sœurs jumelles », musique et poésie. « Tout le mérite du musicien, écrivait-il, est de rendre avec énergie les idées du poète (2). » Beaumarchais rêvait de « mélodrame », et il trouva en Salieri un auxiliaire docile. On comprendra sans peine, en songeant à la fièvre musicale qui régnait alors, quel fut l'empressement du public à connaître ce genre mystérieux que *Tarare* avait la prétention de réaliser. « Les spectateurs que l'on voit se renouveler à chaque représentation de cet opéra, raconte Grimm, l'écoutent avec un silence et une sorte d'étourdissement, dont il n'y a jamais eu d'exemple au théâtre. » La stupeur était générale, même dans le camp gluckiste, tant on s'accoutume

(1) Beaumarchais, Préface du *Barbier de Séville*.

(2) Essai sur l'Opéra du comte Algarotti. *Journal de musique*, par une Société d'amateurs, n° 3.

vite à une certaine forme d'art et à un certain degré d'expression, et tant on éprouve de peine à passer à une forme voisine ou à un degré supérieur. *Tarare* n'était point un chef-d'œuvre; il n'était qu'une tentative curieuse, pimentée d'intentions révolutionnaires et assez médiocre au demeurant, mais de là à le traiter, comme les critiques et les mémorialistes de l'époque, de « monstre » et de « folie », il y a loin. Beaumarchais avait crié sur les toits qu'il « désirait une musique qui n'en fût pas » ; on lui faisait sentir qu'en dehors des « modèles » déjà consacrés, toute production musicale ne méritait que le nom d'hérésie. Et cependant le succès de curiosité remporté par *Tarare* témoigne de l'attrait que présentaient au public les directions insoupçonnées et les possibilités de l'art lyrique.

Résumons-nous. Les deux mouvements entre lesquels se partagent les esprits au dix-huitième siècle, tendance vers la musique *expressive* sous toutes ses formes, et tendance vers la musique strictement agréable au point de vue physiologique, ou seulement belle en soi, s'apparentent avec les dispositions générales de ces esprits. Parmi les Gluckistes se rangent les indépendants, tels que Suard et Arnaud, les philosophes à visées sociologiques comme Beaumarchais, les femmes passionnées comme Mlle de Lespinasse, ou équilibrées et sincères comme Mme de Genlis. La musique italienne recrute ses adhérents parmi les gens de lettres, et surtout parmi les classiques à esprit étroitement et faussement traditionnaliste tels que La Harpe et Marmontel, parmi les bas bleus du genre de Mme du Deffand, et les philosophes sensualistes comme d'Holbach et Condillac. Dans le cénacle encyclopédiste, on est divisé ; Rousseau oscille entre les deux pôles, combattu qu'il est à la fois par son sentiment très vif de la nature et par son amour-propre de musicien

médiocre. Grimm est trop homme de lettres pour ne pas adorer l'idole italienne. Diderot pose mal la question de l'expression musicale, et d'Alembert, voyant plus juste et de façon plus précise, conçoit parfois très clairement ce que doit être le drame lyrique.

En définitive, il convient de rendre au goût français cette justice, que, si au cours du dix-huitième siècle il n'a cessé de combattre l'italianisme sous des formes qui souvent ne consistaient qu'en innovations, et sans parvenir, d'ailleurs, à l'éliminer, il a toujours mené ce combat au nom de la vérité et de la justesse d'expression.

CHAPITRE VI

LA CRITIQUE ET LES GENRES

Il nous reste, après avoir indiqué les doctrines esthétiques en cours au dix-huitième siècle, à montrer l'application que l'on en faisait au jugement des œuvres musicales. Nous avons dit, en effet, que le siècle de Rameau et de Gluck avait vu naître la critique musicale. Par le livre, le pamphlet et le journal, une circulation d'idées des plus intenses s'établit entre les esprits partagés en coteries, en « coins », comme on disait alors, et la multiplicité des appréciations que la presse consacre à la musique, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, démontre l'intérêt passionné que la société française, tant à Paris qu'en province, prenait aux représentations théâtrales et aux concerts.

Ces appréciations, basées sur le principe de « l'Imitation de la Nature », comportent deux points de vue principaux : l'adaptation de la musique aux paroles, et la recherche des « contrastes et oppositions ». On juge de la musique plus littérairement que techniquement, et

la musique dramatique est plus goûtée que la musique instrumentale. Enfin, au moment de la Révolution, le rôle social de l'art s'affirme d'une façon toute spéciale, et le civisme pénètre dans la musique.

I

La multiplication des gazettes musicales commence à se prononcer vers 1750. M. Grégoir, dans un ouvrage publié à Anvers en 1872, a cherché à en cataloguer les plus importantes. Son livre (1) renferme quelques lacunes, mais n'en constitue pas moins la première tentative réalisée pour rassembler les matériaux d'une histoire de la critique musicale. Nous voyons d'abord apparaître, sous la direction de Morambert, *les Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*, publication interrompue après la deuxième livraison, parce qu'elle avait inséré, contre le gré de l'abbé Roussier, un nouveau système de basse chiffrée. Ce périodique, si promptement disparu, faisait cependant montre des meilleures intentions, et s'était donné comme objectif de former et même de réformer le goût de ses lecteurs (2). En 1764, *le Journal de musique* fondé par Ch. Mathon inaugure une plus longue carrière, puisqu'il ne cesse de paraître que quatre ans plus tard, pour être repris par Nicolas Framery sous le titre quelque peu audacieux de : *Journal de musique historique, théorique et pratique sur la musique ancienne et*

(1) *Recherches historiques concernant les journaux de musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, par Edouard Grégoir. Anvers, 1872.

(2) 1756.

moderne, dramatique et instrumentale chez toutes les nations. Il donnait alors une livraison chaque mois, et nombre de points de vue fort intéressants y furent discutés, le journal offrant une tribune libre à toutes les opinions. Quelques bons articles et des airs gravés lui donnèrent une certaine notoriété. L'intérêt que la société portait à la musique et aux musiciens provoquait l'éclosion et le colportage de nombreuses anecdotes, dont l'esprit des coteries salonnières se montrait particulièrement friand. C'est ainsi que *le Journal de musique par une Société d'Amateurs* donnait satisfaction à ce besoin d'informations et de potins, en narrant des historiettes et des ragots de coulisses, et en publiant des biographies de compositeurs et de virtuoses (1). Chaque manifestation musicale, représentation ou concert, trouvait un écho dans les feuilles spéciales que nous venons de signaler, concurremment avec *le Journal des Spectacles* de Le Fuel de Méricourt (2) et surtout avec *le Mercure de France*, qui restait la source la plus précieuse de renseignements. Notons encore *le Nouveau Spectateur*, riche en ariettes gravées et *les Petites Affiches*. D'ailleurs *l'Almanach musical de Framery* (3) cite une liste qui montre avec éloquence l'énergie de l'essor de la presse musicale. Cette liste est intéressante à plus d'un

(1) 1773.

(2) 1777.

(3) *L'Almanach musical de Framery* (1780-1782) porte, en tête de l'année 1781, l'avis suivant : « Les marchands de musique prétendent que la musique vieillit plus promptement que les œuvres des autres arts ; que sa physionomie change à tout instant. Le public ne s'attachant, à ce qu'ils prétendent, qu'aux nouvelles productions, il laisserait dans les magasins tous les ouvrages qui ne seraient pas de la première jeunesse, si on lui donnait réellement la date précise de l'impression de chaque œuvre de musique. »

titre, d'abord par le nombre de publications qu'elle révèle, et ensuite par la preuve qu'elle apporte de l'activité musicale dans les villes de province. On relève, en effet, parmi les journaux s'occupant de questions musicales, *le Journal de Nancy*, *les Affiches des provinces*, *les Affiches d'Angers*, du *Senonais*, du *Poitou*, de *Provence*, du *Maine*, de *Normandie*, de *l'Orléanais*, du *Limousin*, *le Journal et Affiches de la Touraine*, *la Nouvelle feuille hebdomadaire des affiches de la Franche-Comté*, *le Recueil d'annonces de Bordeaux*, etc. Parmi les publications parisiennes, citons : *l'Année littéraire* de Fréron, père et fils, *les Annonces*, *affiches et avis divers*, *les Annonces*, *affiches de Paris*, *le Catalogue hebdomadaire de Despilly*, *l'Esprit des journaux*, contenant des analyses en langue tudesque que Framery qualifie de « travail chymique », *la Gazette de France*, *le Journal de Paris*, *le Journal encyclopédique*, *le Journal des Beaux-Arts*, *le Journal des Savants*, etc.

Ce bref aperçu prouve qu'à défaut de qualité, la quantité ne manquait pas. Presque toutes les gazettes, à côté d'articles de fond assez clairsemés, donnent une large part aux avis, indications et réclames. On y parle longuement des exécutants et des virtuoses, et, le plus souvent, le journal se borne à enregistrer leurs succès. Néanmoins, la critique proprement dite trouve sa place à côté de la publicité et entame la discussion des questions à l'ordre du jour.

Vis-à-vis de la musique dramatique, la critique montre une préoccupation constante, c'est de s'assurer de l'exacte adaptation de la musique aux paroles ; Chastellux écrit un *Essai* sur l'union de la poésie et de la musique (1). Garcins publie un traité du *Mélodrame*,

(1) Chastellux, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, 1765.

et *l'Harmoniphile* fait voir que la musique s'entend à tout « peindre ». S'il s'agit de « peinture physique », elle possède des procédés d'imitation objective; s'il s'agit « de peinture d'expression » dite « métaphysique », elle s'efforce de procéder à l'imitation des mouvements que les passions font naître en nous (1). On écrit alors beaucoup de généralités de cette nature ; c'est que les questions auxquelles touche la musique dramatique peuvent être traitées par de simples littérateurs, le plus souvent dépourvus de tout bagage musical sérieux.

L'appréciation de la musique instrumentale exige au contraire du critique des connaissances techniques plus précises. Ici, « la notation réaliste de l'accent pathétique » ne suffit plus comme critérium de la valeur de l'œuvre, et, le « sentiment de l'expression primant ordinairement l'idéal de la proportion (2) », il est aisé de se rendre compte de la lenteur de l'adaptation du goût à la musique instrumentale. Notions de proportion, notions de développement et d'arrangement relèvent uniquement de l'intelligence, et leur acquisition s'effectue plus lentement que « la distinction presque entièrement sensible de l'expression ». Cependant, le vocabulaire des gazettes, les mots de « pittoresque », de « coloris », de « fraîcheur », employés si fréquemment dans la description des œuvres symphoniques, sont des preuves de l'existence d'analogies d'impressions.

Il est de toute évidence qu'un métaphorisme de plus en plus accusé commence à attirer le goût musical vers la peinture orchestrale. « Association et analogie

(1) *Sentiments d'un harmoniphile. Loc. cit.*
(2) Pérez, *Les trois premières années de l'enfant.*

sont la double clef de toute transposition symbolique (1). » Pour décrire une symphonie, les gazettes nous parleront peinture; c'est que les perceptions visuelles et les perceptions auditives sont connexes, et « qu'il n'est pas étonnant qu'elles aient une tendance à déteindre, en quelque sorte, les unes sur les autres, et à se fondre en une impression résultante où nous ne songeons plus à distinguer l'apport effectif de chaque sens ». Quant aux analogies, de rapprochées qu'elles apparaissent à l'origine comme, par exemple, lorsque nous comparons l'éclat d'un son à la splendeur du soleil, elles s'éloignent progressivement, tout en restant encore sensibles, dans les comparaisons entre timbres instrumentaux et couleurs, dans les rapprochements effectués entre les effets d'intensité et les nuances sonores et les clairs ou les obscurs de la peinture.

Insensiblement, l'auditeur en arrive à percevoir comme rythmes les divers mouvements de l'âme; joie, douleur, agitation et calme se dépouillent de leur aspect humain, de leur vêtement anthropomorphique, et subsistent seulement à l'état de formes idéales, schématiques, en lesquelles leur dynamisme s'est condensé. Du reste, qu'y a-t-il de surprenant à ce que les formes instrumentales, qui ont déjà hérité de la morphologie de la musique vocale, héritent en outre de son pouvoir expressif, en le généralisant, et en le déshumanisant ? Rousseau, pourtant peu suspect de sympathie à l'égard de la musique symphonique, semble avoir pressenti le rôle psychologique de l'orchestre. « Je pourrais vous montrer, écrit-il dans sa *Lettre sur la musique française*, comment surtout, quand on veut donner à la passion le temps de déployer tous ses mouvements, on

(1) Souriau, *l'Imagination de l'artiste*.

peut, à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'orchestre, par des chants pathétiques et variés, ce que l'acteur ne doit que réciter (1). » La même idée se retrouve dans le compte rendu que donne de *Pygmalion*, *le Journal de musique par une société d'amateurs* : « La symphonie peint par des sons le flux et le reflux des sentiments que les discours de Pygmalion auraient peine à exprimer (2). »

Elle y parvient, d'après les critiques contemporains, par le maniement des « contrastes et oppositions », jugés indispensables dans toute bonne musique. Ce critérium nous a fréquemment été reproché : recherche exclusive de *l'effet* à tout prix, de l'éclat et des oppositions brillantes, prédisposition à confondre l'or avec le clinquant, voilà, au dire des esprits moroses, les traits distinctifs de notre goût musical. Opposer des « forte » aux « pianissimo », entrechoquer sans crier gare les timbres les plus disparates afin de chatouiller, ou de faire tressauter l'auditeur ahuri et de l'empêcher de se reconnaître, voilà le procédé grossier qui serait cher à nos dilettanti.

Un examen attentif de *l'effet* conduirait peut-être à un jugement moins sévère. D'abord, le contraste forme, en quelque sorte, la clef de voûte de toute conception dramatique puisque l'émotion. au théâtre naît toujours d'un contraste exprimé ou sous-entendu, d'une opposition de caractères ou de situations latente ou soulignée. C'est encore au contraste que les décorateurs et les architectes demandent leurs moyens d'action les plus sûrs et les plus persuasifs. Il n'y a point de com-

(1) *J.-J. Rousseau et la psychologie à l'orchestre*, par M. Hellouin. (*Courrier musical* du 15 février 1902.)

(2) *Journal de musique par une société d'amateurs*, 1773, n° 3.

position proprement dite, de quelque ordre qu'elle soit, qui ne scelle son équilibre par le jeu balancé des oppositions.

Le tempérament français, si sensible aux saillies, aux traits incisifs qui marquent un contour bien net, acéré et précis, s'attache au culte des contrastes. Ceux-ci renforcent la valeur des choses, exaspèrent les reliefs que l'analogie estompe et aplanit peu à peu. Il nous faut des impressions vives et rapides ; tout le sens du comique qui nous est si cher repose sur l'emploi ingénieux des contrastes.

Au contraire, le sens du continu exige un lent cheminement de déduction en déduction ; il répugne à la clarté soudaine qui s'échappe, semble-t-il, avant l'heure d'une intuition heureuse. Il est patient, attentif, réfléchi, se contente de conquêtes modestes et progressives, et se complaît dans les méandres indécis du sentiment.

Dans *l'effet*, les idées se heurtent brusquement en une synthèse presque instantanée qui les jette les unes contre les autres en ne rassemblant que les traits typiques pour les ajuster au but à atteindre. Par là, *l'effet* se range au nombre des moyens dont dispose l'esprit classique : il atteste des dispositions intellectuelles simplificatrices, idéologiques, favorables aux concepts abstraits, amies des idées générales. Le Français se montre friand de batailles de principes tendus à l'extrême et vidés de toute réalité ; ses sympathies le poussent donc à rechercher l'émotion dans des crises précipitées et sa vivacité s'accommode mal d'insistances et de développements qui froissent son amour-propre en paraissant faire peu de cas de son intelligence. La critique s'empare du thème que lui fournit l'idée de « contrastes » et dissimule souvent derrière ce bouclier commode les défaillances de sa compétence. C'es

ainsi que M. Bœmetzrieder ayant défini la musique : « l'art de choquer les sons naturels pour en rendre le retour plus agréable », *le Spectateur français* admet que « le choc des contrastes les rend plus saillants (1) » ; que Grégory, cherchant la raison pour laquelle les nouvelles compositions entraînent la faveur du public, la trouve dans « cet esprit et cette liberté singulière qui sont une agréable variété (2) ». C'est en examinant les contrastes et les oppositions, affirme *le Courrier des spectacles*, qu'on reconnaît le génie du véritable artiste (3), et au cours d'un article intitulé : « De l'objet de la musique », *le Mercure* (4) va même jusqu'à soutenir qu'elle « n'est point un art d'imitation ; lorsqu'elle imite, c'est un office de complaisance ; *son but principal* est de varier à chaque instant ses manifestations, d'allier dans le même morceau le doux et le fort, le traînant et le détaché, l'articulation fière et celle qui est affectueuse. Cet art, ainsi considéré, est d'une inconstance indisciplinable ; tout son pouvoir dépend de ses transformations rapides ». Voilà bien la révélation d'un ardent besoin de variété, d'alternatives et d'oppositions. Voilà une disposition d'esprit qui semble très favorable à la perception des artifices techniques de la musique pure, à l'appréciation sympathique des contrastes ressortissant des changements de tonalité, et de l'oscillation établie entre la tonique et la dominante : passage par la dominante pour rendre « plus agréable » le retour à la tonique, incursions dans des tonalités éloignées du ton principal pour faire désirer la rentrée de celui-ci.

(1) *Spectateur français*, 1772.

(2) *Journal de musique*, 3 juillet 1774, nº 1. « Réflexions sur la musique », par Grégory, docteur en musique à Edimbourg.

(3) *Courrier des spectacles*, 10 pluviôse an V.

(4) *Mercure*, 1779.

Au point de vue pratique, il convient également de tenir grand compte de la soif de « contrastes et d'oppositions » qui dévore le public français ; aucun directeur de concert ne devra l'ignorer. « La variété est l'âme d'un concert, écrivait un publiciste psychologue. Quand il est bien conduit, on trouve un heureux mélange des productions immortelles de la musique française et de la musique italienne. Une symphonie de Leclair se trouve suivie ou précédée d'une sonate de Tartini, et les amateurs éclairés et judicieux applaudissent, sans partialité, les bons ouvrages, de quelque nation qu'en soient les auteurs, parce que le vrai Beau est de tous les pays. »

II

« L'ouverture du concert spirituel, remarque M. Michel Brenet, fut un grand événement artistique, parce que précisément, cette fondation venait à son heure et répondait au goût toujours croissant des amateurs pour tout ce qui touchait à la musique (1). » « Chaque siècle a son goût et ses modes, déclarait *l'Harmoniphile* ; autant il était de bon ton jadis de s'assembler dans les temples consacrés à Bacchus, autant ils sont à présent déserts... La Musique devient de plus en plus l'amusement des personnes bien nées. » Va pour l'amusement, mais il y a aussi le côté sérieux : « Les concerts ne sont pas seulement une ressource contre l'ennui, ils sont encore, pour la plupart, une école savante, où l'on peut acquérir différents points de perfection, en travaillant d'après les excellents modèles qui s'y rassem-

(1) Michel Brenet, *les Concerts en France sous l'ancien régime.*

blent (1). » Ils mettent à leurs programmes les œuvres les plus variées et savent allécher le goût des dilettanti par l'appât de quelque pièce inédite, de quelque composition de forme nouvelle ou de quelque virtuose réputé. De la sorte, ils collaborent à l'éducation du goût, et cela d'autant mieux, qu'arrachant les esprits aux distractions du spectacle lyrique, ils les obligent à se recueillir et à examiner en face les problèmes musicaux. Aussi, est-il intéressant de rechercher, à travers les appréciations de la presse, les traces des impressions ressenties par le public.

Les programmes des concerts comprennent un grand nombre d'œuvres de types différents, mais qui, au point de vue de l'effet produit, peuvent se grouper en trois catégories : 1° les motets ; 2° les morceaux de virtuosité ; 3° la musique instrumentale symphonique.

L'Opéra donnant toujours le ton à la mode musicale, il est naturel que le concert serve au public quelque plat qui lui rappelle son mets favori. Aussi les « motets à grand chœur » constituent-ils la pièce de résistance de toute séance de musique. A vrai dire ils diffèrent bien de ce qu'on entend à l'Opéra sous la signature

(1) Nous donnons ci-dessous la liste des principaux *concerts* de Paris au dix-huitième siècle :

Concert Crozat, puis *italien*, fondé par souscription sous les auspices de Mme de Prie (1724).

Concert des Mélophilètes, sous la protection du prince de Conti, vers la même époque (1722-1724).

Concert spirituel (1725).

Concert des Amateurs (1769).

Concert d'amis (36 membres, par souscription) (1772).

Concerts des Enfants d'Apollon (1784).

Concert de la Loge olympique (1786).

Concert de la Société d'émulation (1786).

Concerts de la rue de Cléry (1789).

Concerts Feydeau (1794).

applaudie des maîtres lyriques français et italiens, car ils sont, avant tout, de la « musique de chapelle » destinée à distraire les habitués de l'Académie royale de musique durant les jours consacrés aux fêtes religieuses.

Véritable maigre musical à l'usage des vendredis, le motet comporte des paroles latines empruntées à la liturgie, sans, pour cela, ressembler en quoi que ce soit aux anciens motets de l'école du contrepoint vocal. Lalande emporte l'unanimité des suffrages avec ses vingt livres de motets. « Il faisait toute son étude, et mettait toute son application à toucher l'âme par la richesse de l'expression et les vives peintures et à délasser l'esprit par les agréments de la variété, non seulement dans le merveilleux contraste de ses morceaux, mais dans les morceaux même qu'il traitait, ce qu'il est aisé de voir par les disparates ingénieuses dont il ornait ses ouvrages (1). »

Avec son faux air d'opéra, avec son ouverture, ses chœurs, ses récits entrecoupés de duos et de soli vocaux et instrumentaux, le motet à grand chœur apparaissait comme un témoin de l'ancienne musique française « majestueuse, symétrique, et quelque peu vide ». N'en déplaise à Colin de Blamont, nous pensons avec M. Brenet que « la recherche de la variété et celle de la symétrie l'emportaient sur le souci de l'expression ».

Le « délassement de l'esprit » s'alimente des imitations du style descriptif, et la « peinture orchestrale » rentre bien dans les conditions esthétiques que nous avons

(1) Colin de Blamont, *Essai sur les goûts anciens et modernes de la musique française*, 1754.

A son tour, Bollioud de Mermet élevait le ton jusqu'au dithyrambe. « Tout y est grand, s'écriait-il, relevé, majestueux, sublime... » (*De la corruption du goût en France.*)

indiquées précédemment. Là s'arrête même la part de l'imitation de la nature, car les longs « ensembles symétriques, aux formes creuses, aux remplissages prévus, aux effets massifs de sonorité des motets de Mondonville », ne font appel qu'aux velléités architecturales du goût; ils subsistent figés dans je ne sais quel Lullisme attardé, et l'intérêt qu'on y prend ne s'explique que par la discipline héritée de l'esprit classique. Aussi le *Dominus regnavit* est-il toujours écouté avec la même attention et accueilli avec les mêmes applaudissements. D'après *le Mercure*, on découvre dans le *De Profundis* des « beautés sublimes », et le *Venite exultemus* est proclamé sans contredit le chef-d'œuvre de Mondonville (1).

La presse se bornait d'ailleurs à des analyses succinctes d'une prudente généralité. Voici, à titre d'exemple, comment Framery décrivait la *Prose des Morts* de Gossec, chantée au Concert des Tuileries : « Ce morceau a paru offrir tout ce que l'harmonie a de plus riche et de plus grand. On a trouvé que le chant était partout simple, noble, touchant, religieux et rempli d'une majesté sainte. Les accompagnements ont paru de la plus grande expression et, dans beaucoup d'endroits, ils ont produit l'effet le plus terrible et le plus imposant (2). » Tout cela nous semble bien vague, mais caractérise assez exactement le dogmatisme de la critique, qui enserrait les compositions dans des moules fixés à priori et soigneusement catalogués. Il y avait des retours d'effets prévus et balancés ; on admettait, par contraste, l'alternance d'airs sérieux et gais, lents et rapides, et ces épithètes ultra-générales suffisaient pour qua-

(1) *Mercure*, décembre 1746, avril 1748, février 1751, mars 1753.
(2) *Almanach musical* de Framery, 1er novembre 1780.

lifier la différence d'expression des divers morceaux (1).

La ténacité avec laquelle les motets persistent au répertoire des concerts prouve la force des habitudes musicales. « En France, remarque *le Mercure*, on aime beaucoup entendre ce qu'on a beaucoup entendu (2). » De plus, il y a des réputations consacrées, devenues inattaquables et qui réagissent contre l'usure des genres ; celle de Mondonville est du nombre. Bachaumont, en parlant de ses œuvres, emploie l'expression de « riche fonds des motets (3) ». On s'aperçoit bien de l'influence d'une signature lorsque l'inconsciente lassitude des auditeurs oblige à faire appel à des maîtres étrangers : « On a beaucoup goûté un motet du Signor Feo, maître de musique de la chappelle du Roi des Deux-Siciles, écrit Bachaumont ; c'est une espèce d'oratorio à quatre coryphées. Rien denouveau d'ailleurs. On regrette toujours la musique de Mondonville, quoiqu'on en eût par-dessus les oreilles (4). » La présence des virtuoses, des « récitants de concert », comme dit *le Mercure*, suffisait à galvaniser les sympathies du public à l'égard d'un genre considéré comme indispensable à l'économie des programmes.

Néanmoins, quelques esprits libres parvenaient à découvrir les points faibles des motets, et émettaient à leur endroit des opinions moins enthousiastes. La Dix-

(1) A côté des grands motets, les petits motets à voix seule, avec ou sans symphonie, détenaient la faveur du public qui applaudissait les cantates de Clérambault, de Boismortier, de Baptistin, les cantatilles de Mouret, etc.

(2) *Mercure*, avril 1786.

(3) *Mémoires secrets*, 1762. Il se plaint que le 16 août 1762 on n'ait rien entendu de Mondonville ; le public était mécontent, et pourtant : « La symphonie était supérieurement exécutée et beaucoup mieux ordonnée que l'ancienne. »

(4) *Mémoires secrets*, 8 septembre 1762.

merie y remarquait plus d'un contre-sens (1) ; on reprochait à Pergolèse certaines strophes de son *Stabat Mater*, trop teintées de gaieté (2) ; on y relevait « plus de jolies choses que de majesté, un pathétique médiocre et souvent faux ». Bref, la critique commençait à s'apercevoir de la disconvenance du motet à grand chœur et beaucoup partageaient l'avis de la baronne d'Oberkirch lorsqu'elle écrivait : « Les concerts spirituels remplacent l'opéra : ce sont les mêmes virtuoses et le même orchestre... On chante le *De profundis* et le *Miserere* à grand chœur. Cela me déplaît (3). » Joignez à ces symptômes d'affaiblissement l'hostilité des partisans de la musique italienne, et l'antipathie des Gluckistes qui s'indignaient de la pauvreté expressive de certains textes liturgiques, et vous comprendrez que *le Mercure* pût déclarer, en 1783, que « les grands motets n'excitent plus d'intérêt (4) ».

Après les motets, voici les virtuoses ; virtuoses vocaux comme les Albanese, les Guadagni, les David, les Caffarelli, les Todi, tous experts en la science des points d'orgue, pour parler comme Grimm, et virtuoses instrumentaux dignes émules des premiers. Hubert Le Blanc, défendant la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle (5), trouve le violon « criard, perçant et dur, fatiguant au joueur ».

« Il cherche, déclare-t-il, à se procurer un grand espace où son son aigu est absorbé par la multitude des habits des auditeurs. » Mais si quelques grincheux,

(1) *Lettres sur l'état présent de nos spectacles.*

(2) *Journal de Paris*, 15 avril 1781.

(3) *Mémoires* DE LA BARONNE D'OBERKIRCH, t. II, 1786.

(4) *Mercure*, février 1783.

(5) HUBERT LE BLANC, *Défense de la Basse de viole contre les Entreprises du violon et les Prétentions du violoncel* (*sic*). Amsterdam, 1740.

laudatores temporis acti s'insurgeaient contre ces innovations, la masse du public se passionnait pour les « assauts de violon », imaginés par les directeurs des concerts dans le but de corser leurs programmes. En mettant ainsi aux prises des virtuoses en renom, tels que Guignon et Leclair, ils étaient certains de refuser du monde à la porte.

Comment jugeait-on ces virtuoses? Beaucoup s'effaraient de la vélocité des traits, adoptant l'opinion de Lecerf de la Viéville qui écrivait au siècle précédent : « On ne saurait croire combien il est effrayant de voir 32 notes en une seule mesure ! », et la fascination de la difficulté vaincue l'emportait sur l'attraction de la musique elle-même. Si le « pétillement » et la vivacité de la musique italienne suscitent de nombreuses réserves, au dire d'Aubert (1), si les dames notamment en tiennent avant tout pour la simplicité et le calme du goût français, combien de dilettanti se laissent prendre au savoir-faire des virtuoses et à la magie de leur technique ! Glanons quelques appréciations :

(1) Aubert, *Avertissement des concerts de symphonie.* Paris, 1730. Dans ses *Réflexions sur la musique,* Boemetzrieder se prononce nettement contre l'envahissement du virtuosisme et de l'acrobatie. Nous citons ci-après un passage de lui emprunté à l'Almanach de Framery et qui donne un aperçu intéressant sur le goût contemporain : « Le goût pour les sons aigus a tellement prévalu qu'il n'est plus possible au compositeur en musique de suivre à présent *les lois de la nature* dans l'exercice de cet art. La satisfaction que l'on éprouve à entendre une voix qui s'élève au-dessus des bornes ordinaires de sa portée a forcé tous les professeurs d'instruments à copier ces défauts. Les violons, les flûtes, les joueurs de harpe ou de clavecin se singent les uns les autres. Ils font les mêmes traits, les mêmes cadences. Les idées musicales sont étouffées sous la multitude des doubles et triples croches que l'orchestre éparpille sur son auditoire. »

Pierre Guignon avait « la plus belle qualité de son (1) ». Il brillait par « des tournures et des saillies qui variaient son jeu ». Leclair « n'avait pas son pareil dans une exécution de la dernière justesse des accords ». Mondonville étonnait par l'originalité et la singularité de sa manière. Toute l'admiration de la critique s'adressait à la justesse, à la vélocité et au brillant de l'exécution. « Duport, assure *le Mercure* (2), joue des sonates de violoncelle avec une justesse, une précision et un fini dans les agréments qui lui ont valu des applaudissements universels. » L'éloge superlatif, écrit M. Michel Brenet, consiste à dire qu'un morceau a été joué « avec toute la justesse possible et toute la perfection désirable », et les auditeurs sont surtout sensibles aux effets de sonorité (3) et au maniérisme du doigté.

Dans la Méthode de flûte qu'il a publiée à Berlin en 1752, Quantz se livre pourtant à une critique sévère de l'abus des « tortillons » imputable au mauvais goût des instrumentistes. « Le joueur de violoncelle, dit-il, se gardera de broder la basse, comme quelques grands joueurs ont eu cette mauvaise habitude ; c'est faire montre de son habileté fort mal à propos (4). »

(1) Ancelet, *Observations sur la musique, les Musiciens et les Instruments*, Amsterdam, 1757.

(2) *Mercure*, 1761.

(3) C'est ainsi qu'au concert du mois d'avril 1780, on est étonné « par l'harmonie séduisante que MM. Ozi et Destouches, premiers bassons de la Comédie-Italienne, ont fait sortir de leurs bassons ». On admire encore « les sons perlés de M. Caravoglia sur le hautbois, la mollesse, la douceur, la flexibilité et le beau rapport des sons que MM. Palsa et Thierschmidt ont tirés de leurs cors de chasse dans le concerto et les petits airs qu'ils ont joués ensemble. » (*Mercure*, 1780.)

(4) Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte « traversiére » zu spielen*. Berlin, 1752. Traduction française.

« L'imitation de la nature, écrit à son tour le larmoyant Bollioud de Mermet, est un chemin trop battu... On ne cherche plus à tirer des voix et des instruments ce qu'ils peuvent produire de *flatteur*. On travaille au contraire à étendre les bornes des uns, à reculer l'étendue des autres. On prend plaisir à forcer les limites de la voix, à toucher des tons dans les extrémités où les plus étendues sont défectueuses. » S'agit-il de musique instrumentale, ce conservateur endurci relève dans l'exécution trois défauts : la hauteur excessive du ton, la vitesse outrée des mouvements, et le changement du caractère propre de chaque instrument. Il convient d'ajouter que, s'il a tort en ce qui concerne les deux premiers, ses observations sur le troisième sont marquées au coin de la plus extrême justesse. Voulez-vous savoir comment on joue une sonate de violon ? Il va vous le dire : « Examinons attentivement un musicien qui joue des sonates dans le nouveau goût. Nous verrons que, des quatre cordes de son violon, il ne touche presque que les deux chanterelles. La plus haute surtout est celle sur laquelle il s'exerce de préférence. Il quitte toute l'étendue de son instrument et méprisant, pour ainsi dire, les tons sonores qu'il y trouverait, il s'attache à tirer des sons aigres, souvent faux, d'une corde que le démanchement a réduite à deux pouces en longueur. On admire cependant les efforts qu'il fait comme des prodiges de l'art... Les applaudissements l'encouragent à affronter le voisinage périlleux du chevalet, et tous ses succès se terminent à faire rendre à une corde raccourcie des sifflements plutôt que des sons (1). »

(1) Bollioud de Mermet, *loc. cit.* En dépit de ces critiques, les « sonates de violon » jouissaient d'une vogue considérable, dont témoigne l'énorme littérature instrumentale que le dix-huitième siècle nous a léguée.

Des remarques faites par notre auteur, résulte qu'une des caractéristiques du « nouveau goût » réside dans l'extension du clavier vocal et instrumental. Au lieu de se contenter des sons « fermes et nourris » du médium, on utilise toute l'échelle et on habitue ainsi l'oreille à admettre de nouvelles sonorités. A ce point de vue, la virtuosité a collaboré à l'éducation de l'oreille et à la déshumanisation du goût. En faut-il donner d'autres preuves ? On en trouverait dans les reproches adressés à la flûte qui, au lieu de sons filés, exécute des batteries, à l'orgue qui « fait entendre des bruits de guerre » (*sic*), au clavecin dont l'audace ne connaît plus de bornes. Croirait-on que, bien que « la *Nature* donne la main droite aux dessus, et la gauche aux basses, » les clavecinistes n'hésitent pas à croiser les mains pour intervertir les rôles !

Les critiques souvent méritées qui s'adressent à la virtuosité, et les applaudissements qui saluent ses triomphes s'accordent donc pour démontrer l'élargissement du goût. A vrai dire, ceux qui, à juste titre, s'élèvent contre les extravagances des virtuoses, le font presque toujours au nom d'une raison inexacte ou précaire ; la recherche à outrance, les manières compliquées et futiles sont considérées comme le fin du fin, et on prononce le mot bien mal choisi de « métaphysique ». « On le place aujourd'hui partout, même en musique », écrit à Voltaire Mme du Deffand (1). Qui ne voit là l'extension à toutes choses du mécanisme géométrique de la philosophie contemporaine ? « Il y a ici un fameux joueur de violon qui fait des prodiges sur la chanterelle ; un homme disait à un autre

(1) *Correspondance inédite de Mme du Deffand.* Lettre à Voltaire du 16 juillet 1769.

« Monsieur, n'êtes-vous pas enchanté ? Ne sentez-vous pas combien cela est difficile ? » — « Ah ! Monsieur, dit l'autre, je voudrais que cela fût impossible ! » Cette citation indique bien le point de vue exclusif et étroit auquel se place la majorité du public friande d'acrobaties et de tours de force.

Mis en présence de la musique symphonique, le public se divise en deux camps ; l'un, tout féru de la prééminence de la musique dramatique sur la musique instrumentale, partage l'opinion de Rousseau, qui traitait de *mauvais goût* la recherche de la substitution des instruments aux voix, et fait de la symphonie un genre secondaire, parce qu'elle est moins expressive que l'opéra (1). Il jette en outre l'anathème au « bruit » de l'orchestre symphonique qu'il traite de « monstrueux assemblage de vingt instruments superflus (2) », et soutient que l'on a mis la jeunesse dans le goût du bruit, que le bon goût est fort gâté et que nous n'avons plus qu'un pas à faire pour tomber dans la barbarie (3). L'autre camp, au contraire, s'intéresse aux formes instrumentales et émet des appréciations qui permettent de suivre l'évolution de la *Suite* jusqu'à la *Symphonie* proprement dite.

Les premières pièces instrumentales inscrites aux programmes du « Concert spirituel » sont des *Suites* et des sonates italiennes. Or les *Suites* se caractérisent essentiellement par une échelle à peu près constante de

(1) M. Elwart a signalé la prédisposition du public français à goûter la musique de théâtre : « Notre public musical français est tellement exclusif qu'il n'accorde ses bravos qu'aux œuvres de la scène lyrique. » (Elwart, *Histoire de la Société des concerts*. Paris 1860.)

(2) *Mercure*, octobre 1739.

(3) *Id.*, août 1738.

quatre mouvements, présentant chacun un type dynamique bien net. Une même tonalité relie les diverses parties de l'œuvre et donne un avant-goût du cyclisme; mais ce qui frappe tout d'abord, c'est la gradation, l'échelle des vitesses. Dégagées du décor chorégraphique, les *Suites* doivent hériter de l'expression attachée par le public aux danses qu'elles accompagnaient à l'origine; ainsi la *Sarabande* est lente, grave, sérieuse, la *Courante* est grave, la *Gigue* est gaie. La première impression ressentie par le public découle des différentes vitesses de chacune des parties, vitesses qui s'échelonnent du lent au très vif, et le vocabulaire italien, avec les expressions d'*andante*, de *presto*, de *prestissimo*, de *lento*, souligne en quelque sorte le transfert du mouvement chorégraphique dans la forme musicale.

Comme les variations de mouvement correspondent aux premières déterminations expressives, c'est à la gravité et à la gaieté que l'auditeur les rapporte. Lorsqu'apparaît la forme *Sonate*, sorte de contraction de la *Suite* réduite souvent à trois parties, mais avec un développement plus considérable de chacune d'elles et une tendance plus accusée vers le cyclisme, tendance qui s'affirme dans l'emploi d'un même motif dans toute l'œuvre, les appréciations conservent le même caractère, et se rattachent toujours à la gravité ou à la gaieté. Les sonates sont « deux airs graves et deux airs gais entremêlés », ou « un air grave et deux airs gais entremêlés ». Une transposition sentimentale plus avancée et plus minutieuse s'accompagne des vocables typiques d'*allegro*, d'*allegretto*, d'*adagio*, de *scherzo*, qui perpétuent le souvenir d'une manière de résidu de la mimique.

Bien plus, les *Suites* de Rameau et les pièces de clavecin de Couperin, par exemple, montrent l'esprit français harcelé d'intentions pittoresques et expressives.

Au lieu que Bach conserve soigneusement les dénominations des danses, et les range dans leur ordre traditionnel, Rameau manifeste plus de fantaisie; il bouleverse la succession des pièces et assigne à chacune d'elles un nom pittoresque. Pourquoi maintenir ces vocables *d'allemande*, de *sarabande*, qui n'ont plus de raison d'être dans la Suite instrumentale, du moment qu'elle n'est plus dansée? La logique française intervient ici pour les supprimer et les remplacer par d'autres termes qui soient à la fois plus indépendants et plus suggestifs (1). De la sorte, l'impression de mouvement s'étend dans un petit paysage rythmique, qui s'appellera « les Tourbillons » ou « les Cyclopes », et au programme chorégraphique se substitue un programme littéraire. Mais elle demeure la première en date et la plus aisément ressentie.

Poursuivons nos investigations; nous ne tarderons pas à découvrir l'impression de l'enchaînement des parties et du style fugué. Dès 1713, *le Mercure* vante dans les sonates : « les desseins nouveaux de leurs figures, si bien imaginés et si heureusement conduits, la vivacité

(1) La *Suite* n° 4 de Rameau (1724) présente la succession de mouvements et de dénominations suivantes:

1° *Sarabande* : « l'Entretien des Muses. »

2° *Rondeau* : « les Tourbillons. »

3° *Rondeau* : « Les Cyclopes. »

4° *Menuet* : « le Lardon » avec un trio intitulé : la « Boiteuse. » Voir également les titres des « pièces en concert » pour clavecin et cordes.

« J'ai toujours eu un objet, disait Couperin, en composant toutes ces pièces (les pièces de clavecin); des occasions différentes me l'ont fourni; ainsi les titres répondent aux idées que j'ai eues. » En voici quelques-uns qui correspondent bien à l'esprit du temps : « Les Barricades mystérieuses, la Rafraîchissante, le Bavolet flottant, le Croc en jambe, les Coucous bénévoles sous des dominos jaunes, » du Watteau ou du Pater en musique.

pétillante de leurs imitations redoublées, la variété de leurs chants, la diversité de leurs tons et de leurs modes si bien enchaînés les uns aux autres (1). » C'est qu'une foule de « témoins » de l'ancien style vocal ont émigré dans la musique instrumentale, où le public les retrouve et les salue au passage (2).

Par là, son goût pour les « contrastes et les oppositions » reçoit encore satisfaction. L'intérêt que prennent les dilettanti aux « Concertos » mixtes, sortes de tournois livrés par une voix et un instrument, se soutient du plaisir éprouvé par le dialogue des parties. Il prouve aussi que, dorénavant, les instruments occupent au point de vue expressif une place de même rang que la voix humaine. Cette place, ils l'ont gagnée peu à peu ; à l'origine, les concertos sont des manières de « suites » dans lesquelles des voix principales dialoguent au-dessus de la trame d'accompagnement tissée par les parties secondaires. En introduisant les solistes au sein de la forme sonate, le goût signale ses tendances individualistes ; car, si ceux-ci ne remplissent pas une fonction dominatrice comme dans le Concerto moderne, mais se contentent d'être « primi inter pares », et d'échanger avec leurs camarades de l'orchestre les traits et les développements thématiques, ils prêtent à cet échange l'appoint de leur virtuosité et consacrent l'établissement de parties saillantes à l'allure directrice.

Ce sont ces parties saillantes que perçoit surtout l'auditeur et il se délecte de leur variété rythmique et de la coloration que leur procurent les divers timbres instrumen-

(1) *Mercure*, novembre 1713.

(2) Il y retrouve aussi les « ornements » qui lui sont chers et que clavecinistes et violonistes prodiguent dans leurs pièces. Consulter sur ce point DANNREUTHER, *Musical ornamentation*, Londres, Novello.

taux. La variété s'obtient soit au moyen du jeu des timbres, soit au moyen de contrastes purement architecturaux.

On devient exigeant à l'égard de l'instrumentation; d'habitude elle est assez primitive et s'arrange de deux parties de violon, appuyées d'une basse et du clavecin chargé de la basse continue; les instruments à vent doublent les cordes, selon la fantaisie des exécutants ou du batteur de mesure. Mais, en vue de pimenter cet ordinaire, les compositeurs ajoutent de temps en temps quelque instrument bien sonore comme la trompette ou le cor de chasse (1). « On a extrêmement goûté dans la fête des chasseurs d'*Acante et Céphise* les airs joués par les clarinettes (2), » écrit *le Mercure*. Sans doute, *les Concerts de symphonie* d'Aubert, *les Eléments* de Rebel, conviennent indistinctement à tous les instruments, et cela dans le but pratique de faciliter l'exécution. Néanmoins, la différenciation des timbres et le sentiment de leur personnalité font de notables progrès dans les œuvres de Stamitz et de Gossec (3). Les sym-

(1) C'est ainsi qu'au Concert spirituel du 1er novembre 1750, on exécute une symphonie à deux cors de chasse de M. Labbé fils (*Mercure*, novembre 1750.) ; que le 8 septembre de la même année on y entend « une grande et brillante symphonie mêlée de timbales et de trompettes de M. Plessis cadet. » (*Mercure*, septembre 1750.)

(2) *Mercure*, décembre 1751.

(3) D'après A. Vidal, la 2e symphonie de Gossec, jouée en 1771 au Concert des Amateurs, est la première qui ait été exécutée en France par le quatuor, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (A. Vidal, *les Instruments à archet.*)

Il est néanmoins démontré que Gossec ne peut à cet égard revendiquer la priorité. En 1754, Stamitz fait jouer au Concert Spirituel une symphonie avec cor de chasse et hautbois; en 1755, une autre symphonie avec cors de chasse et clarinettes. (Voir Brenet, *les Concerts en France sous l'ancien régime.*)

phonies de Haydn que joue en 1777 le *Concert des amateurs*, jugé par *le Journal de Paris*, « le meilleur de l'Europe », distinguent soigneusement les familles instrumentales, et le rôle des instruments à vent, jadis effacé, grandit de jour en jour (1). L'expression « dialoguée », que l'on rencontre si fréquemment dans les comptes rendus de la presse, prouve, à n'en pas douter, le plaisir ressenti grâce aux alternatives de timbres. « On a trouvé, dit Framery, entre la clarinette et le forte piano, des parties de dialogue très heureusement imaginées (2). »

Quant à la perception des « formes » proprement dites, elle s'effectue beaucoup plus difficilement et avec beaucoup plus de lenteur, quoique le jeu des contrastes et des oppositions thématiques doive, à priori, séduire l'esprit français, parce que cette perception exige un effort soutenu d'attention et de mémoire. Notons que la forme « sonate », si bien apparentée avec l'harmonie balancée de l'esthétique classique, économise cependant cet effort, car la réexposition et le retour à la tonalité du début sont des circonstances qui attirent l'attention et secondent la mémoire. En outre, elle hérite de dispositifs déjà acquis par l'intelligence musicale : d'abord, la fugue, avec son sujet et son contre-sujet, a apporté une première ébauche du bithématisme, et c'est à elle que la sonate demande son « développement ». Ensuite, cette même fugue passe à la sonate son clavier d'oppositions tonales. D'autres formes, comme le *Rondo*, avec ses retours périodiques, ses couplets et son refrain, offrent à l'esprit des points de repère faciles à retrouver. Peu à peu, on se rend compte de la coordina-

(1) *Journal de Paris*, 17 mars 1777.

(2) *Almanach musical* de Framery, 3 janvier 1780. Il s'agit d'une symphonie de Maréchal.

tion des motifs et des relations qui s'établissent entre eux. « On appelle motif, écrit Framery, l'idée première d'où part le sujet... Les motifs particuliers qui remplissent le plan général doivent toujours dépendre du sujet principal dont ils sont le seul développement (1). »

Cependant le grand public, entiché du culte de la mélodie dramatique « ayant un sens », n'écoute, semble-t-il, que d'une oreille distraite, les symphonies inscrites au programme des concerts. Il remarque surtout les « singularités des morceaux », et tient pour assez médiocre la seule jouissance de l'esprit. « Les grands effets sont plus rares, écrit *le Mercure*, que dans plusieurs autres symphonies du même auteur (il s'agit d'Haydn) (2). On a surtout applaudi à la singularité du dernier morceau. » Les artifices de développement font croire à la multiplicité des thèmes, et l'auditeur a de fausses perceptions de formes, témoin ce compte rendu du *Mercure* : « Le Concert de l'Ascension a commencé par une nouvelle symphonie de Hayden (*sic*)... le deuxième mouvement, quoiqu'imité de l'ancien style français, a fait encore plaisir ; le troisième n'a pas eu le même succès à cause de l'*incohérence des idées* (3). » Si *le Journal de Paris* qualifie, en 1790, Haydn de « piquant, original et quelquefois sublime », *le Mercure* souligne bien à l'égard de Mozart la marotte du goût français et la froideur du public en présence des œuvres symphoniques : « Le finale de la symphonie jouée le 18 juin 1778, « ne pouvait être goûté que par les amateurs d'un « genre de musique qui peut intéresser l'esprit sans « jamais aller au cœur (4). » Il reconnaît cependant au

(1) *Loc. cit.*
(2) *Mercure*, 1er novembre 1779.
(3) *Ibid.*, mai 1779.
(4) *Ibid.*, juin 1779.

jeune Autrichien une grande richesse d'idées et des « motifs bien suivis », expression qui montre la part qu'on attribue à la logique dans les compositions musicales, quoique le sens du développement échappe encore à beaucoup de dilettanti ; celui de la variation, en revanche, paraît beaucoup plus répandu, pourvu, toutefois, que celle-ci ne diffère pas trop des anciens doubles et qu'elle ne travestisse pas outre mesure le thème initial. Il ne faut pas que « deux variations soient un peu trop ressemblantes », mais il convient d'éviter que « le fond du chant devienne méconnaissable (1) ». Véritable panacée, la variation permet de « rajeunir des traits usés » et de « communiquer des grâces piquantes à des tournures communes... chaque partie varie l'air à son tour, ce qui est fort agréable (2). » Rien donc d'étonnant à ce qu'on annonce 24 variations sur l'air : « Ah ! vous dirai-je maman, » pour violon seul.

Cependant, par l'essor que prend la variation dans les œuvres d'Haydn et de Mozart, celle-ci prédispose à une meilleure appréciation de la musique symphonique. Trituré de mille manières, transporté de tonalité en tonalité, dérythmé, amplifié ou rétréci, le motif musical dévoile sa ductilité, cesse d'être perçu comme une armature rigide, et l'auditeur pressent la richesse inépuisable qui se cache au fond de sa substance.

III

En essayant de suivre dans ses tâtonnements l'évolution du goût de la musique pure, nous avons montré la préférence accordée par le public à l'expression dra-

(1) *Mercure*, novembre 1779.

(2) *Almanach musical*. Annonces, 1780.

matique. Celle-ci pèse de tout son poids sur les dispositions esthétiques, et tend de plus en plus à se rapprocher de la vie et de la réalité ; attentive à enserrer une partie toujours plus grande de l'existence contemporaine, au moment où vont éclater les orages de la Révolution, elle se pénètre de civisme.

C'est ainsi que le goût se détache du motet, et que l'introduction d'un texte français dans ce moule tant soit peu usé ne suffit plus à ranimer une faveur qui s'éteint. La critique laisse transparaître à cet égard d'évidents signes de lassitude, et l'agitation sourde qui secoue tout l'édifice social se traduit en musique par un ardent besoin de nouveauté. *Le Mercure* constate que la musique est abandonnée à la plus fâcheuse des routines. A l'instar du tiers état, il rédige des « cahiers » et réclame des réformes : « C'est qu'il n'y a point d'art, assure-t-il, où les artistes qui le pratiquent fassent moins usage de leur esprit, et sur lequel les gens d'esprit aient moins de connaissance. Depuis cinquante ans, on fait dans toute l'Europe des sonates, des symphonies concertantes, des pièces de clavecin, où l'on retrouve partout le même plan, la même marche et les mêmes formes. Toute la nouveauté et la variété consistent dans les détails, dans les traits de chant, ou des phrases de mélodie plus ou moins heureuses, dans des combinaisons plus ou moins adroites de l'harmonie et des divers instruments, mais l'ensemble est jeté dans le même moule (1). » Et *le Mercure* d'ajouter que « le moment semble venu d'exciter les musiciens à abandonner les routes battues et à en chercher de nouvelles, afin d'étendre les limites de l'art ». Déjà La Dixmerie avait exprimé le désir de voir les

(1) *Mercure*, juillet 1779.

compositeurs mettre en musique les odes de J.-B. Rousseau et de Lefranc de Pompignan. « Ne pourrait-on y joindre, demande-t-il, quelques morceaux dans le genre héroïque, morceaux où l'on rappellerait certains événements glorieux à la nation et chers à son souvenir (1) ? » Voilà le mot Nation qui s'introduit dans les discussions esthétiques, et laisse pressentir l'éclosion prochaine de formes musicales mieux adaptées aux idées sociales qui règnent. On sent que l'on touche à la célébration lyrique du sentiment patriotique dont la grandiloquence défraiera les fêtes révolutionnaires.

Et cependant Philidor donne en guise de nouveauté le *Carmen sœculare* d'Horace ! Mais s'il est vrai que la mise en musique des odes du poète latin se heurtait à de réelles difficultés au point de vue de la déclamation, et présentait le même inconvénient que le motet liturgique, puisque l'œuvre d'Horace ne restait accessible qu'à une minorité de lettrés, il faut néanmoins remarquer que le caractère du *Carmen* prépare en quelque sorte la naissance des hymnes patriotiques. Il accorde, dans une certaine mesure, satisfaction aux nouvelles tendances et aux idées à la mode, en magnifiant le romanisme et en exaltant les sentiments civiques si chers aux hommes de la fin du dix-huitième siècle. « Les amis de la liberté, déclame Leclerc, se servirent à leur tour de la musique; elle employa les accents mâles auxquels Gluck l'avait accoutumée. Le Champ de Mars fut construit au *son des clarinettes* : les chants civiques apprirent au peuple qu'il avait une patrie (2). » A partir de 1785, sous la direction de Legros, le Concert spirituel

(1) La Dixmerie, *Lettres sur l'état présent de nos spectacles.* Le 22 mars 1785, Lesueur fait exécuter une *Ode* de J.-B. Rousseau.

(2) Leclerc, *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement.*

donne encore des *Esther*, des *Jérémie*, des *Fureurs de Saül*, des *mort d'Abel*, mais aussi une *Ode sur la mort du duc de Brunswick*, ce qui indique bien l'appel aux sujets d'actualité. En même temps que David remet à la mode les Brutus, les Caton et autres fiers citoyens de la république romaine, le goût musical, lui aussi, incline vers un romanisme démocratique : « Voici pêle mêle sur le théâtre, narre Touchard-Lafosse, tous ces honnêtes choristes, déserteurs des cathédrales, devenus aruspices, augures ou licteurs, après avoir été porte-chapes (1). »

L'art descend dans la rue avec un aspect boursouflé et théâtral qu'on s'imagine être renouvelé des temps héroïques de Rome. Plus de ce public élégant, musqué, fleurant l'ambre et la marjolaine, qui se pressait au Concert spirituel ou chez le prince de Conti ; il a fui la tourmente, ou attend dans les prisons les arrêts sans appel du Comité de salut public. Et, de l'inventaire dressé en l'an II par Sarrette et Bruni des instruments trouvés chez les émigrés, ainsi que de « l'état des instruments de musique » enlevés du dépôt national, rue Bergère, pour être transférés au Conservatoire, se dégage une indicible mélancolie. Elle va à cette société futile et policée qui « dansait sur un volcan », tandis qu'à présent, la vraie salle de spectacle se trouve être la place publique. « L'organisation des fêtes nationales, écrit M. Tiersot, fut pendant la Révolution la constante préoccupation des législateurs (2). » La mode commande des effets bruyants, une grandiloquence pompeuse : musiques militaires, fanfares et canons

(1) Touchard-Lafosse, *Souvenirs d'un demi-siècle*, 1793.

(2) J. Tiersot, *la Musique dans les fêtes de la Révolution*. (*Nouvelle revue*, t. XXIX, 1884.)

mènent un terrible tapage, et la politique envahit les théâtres où on flatte le goût du public en y faisant chanter le « couplet gouvernemental (1) ».

A la musique, on demandera d'ajouter aux fêtes publiques l'ampleur et la gravité d'une sorte de religion laïque. Ecoutons Leclerc : « La Révolution a créé un nouveau genre que nous devrions appeler *hymnique*, afin de lui conserver le caractère auguste qu'il doit avoir. C'est celui-là que nous proposons de consacrer exclusivement à la musique nationale (2). » Et le musicien révolutionnaire de faire parade d'érudition classique : « C'est la façon de la musique grave, non curieuse et affectée de Platon. » Le caractère social et populaire de la musique s'affirme encore dans les déclarations de Framery : « La musique est donc enfin rendue à son institution première, celle de célébrer les actions éclatantes, de faire le principal ornement de nos fêtes, de leur donner un caractère plus auguste et plus solennel; d'attacher les citoyens les uns aux autres par des chants religieusement patriotiques; d'exciter en eux des passions douces et vertueuses par les charmes de la mélodie, et de faire naître dans leurs âmes cette harmonie touchante qui règne dans les accords (3). »

Aussi, le peuple s'entend-il appeler à devenir acteur et à jouer un rôle musical ; on compose des hymnes ou des chœurs à son usage, ou bien on choisit dans le répertoire de l'Opéra des pièces qui puissent s'ajuster aux circonstances. Les uns et les autres s'accompa-

(1) *Le Menteur*, n° 12.

(2) Leclerc, *loc. cit.*

(3) N. Framery, *Avis aux poètes lyriques, ou de la nécessité du rythme et de la césure dans les Hymnes ou Odes destinées à la musique.* Paris, an IV.

gnent d'ouvertures symphoniques dans lesquelles prédominent les instruments à vent, et revêtent un caractère à la fois démocratique et militaire (1), comme par exemple *l'Offrande à la Liberté*, *le Serment républicain*, *le Chant du départ*, *la Marseillaise*, *l'Hymne du 10 Août*, etc.

Ce qui caractérise par-dessus tout le goût musical révolutionnaire, c'est l'emploi des masses. Réveillère-Lépaux publie en l'an VI un *Essai sur les moyens de faire participer l'universalité des spectateurs à tout ce qui se pratique dans les fêtes nationales*. Méhul rêve de chœurs formidables, et voudrait rassembler 300.000 choristes et écrire un opéra monstrueux qui serait « chanté à 4 parties par une armée de voix. » « La 1re partie ferait d'abord la tonique, la 2e, la 3e et la 4e parties donneraient successivement la tierce, la dominante et l'octave. Après quoi, ces 4 parties, reprenant simultanément, feraient les 4 notes à la fois (2). » Que dire de la figuration colossale de la *Fête de l'Etre Suprême*, dont les estampes nous ont conservé la mise en scène réglée par David ? « Quand, selon *le Moniteur*, les pères, accompagnés de leurs fils, chantent une strophe, tout le peuple répète le finale. » Il en est de même « après que les mères,

(1) Voici un extrait typique d'un *Recueil de musique à l'usage des fêtes nationales*, publié en brumaire an II.

1° *Ouverture*, de F. Blasius.

2° *Suite de la Bataille de Fleurus* (chœur) et 3e *strophe de Lebrun*, musique de Catel.

3° *Marche militaire*, musique de Catel.

4° *Pas de manœuvres*, par Gebauer.

5° *Hymne sur l'Enfance*, de F.-G. Desfontaines, musique de Rigel père. (Voir à ce sujet l'ouvrage de M. C. Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*.)

(2) Les Goncourt, *Histoire de la société française pendant la Révolution*.

accompagnées de leurs filles, ont chanté une 2e strophe » (1). Au refrain final, « les trompettes ayant donné le signal, la foule, d'un même élan, joignit ses 300.000 voix à celles des musiciens et des représentants, tandis que 200 tambours battaient, et que retentissait une formidable décharge d'artillerie, interprète de la vengeance nationale, annonçant aux républicains que le jour de gloire est arrivé ».

Obéissant à la poussée populaire, le goût musical va donc aux vastes ensembles, aux imposants déploiements de sonorité. Il s'accoutume à des effets quelque peu épais et brutaux, images de la force militaire et de la ruée patriotique qui précipite aux frontières les volontaires en sabots. Le tam-tam retentit « sinistre » pendant la cérémonie funèbre consacrée à Mirabeau. Lors du transfert des restes de Voltaire au Panthéon, on entend mugir le « tuba », que le *Moniteur* décrit « comme une espèce de trompette basse, de forme antique, longue et recourbée » (2). On s'extasie du « grand crescendo des trombones, qui lancent à toute volée leurs puissantes harmonies ; ces notes violemment détachées arrachaient les entrailles et brisaient le cœur » (3).

L'esthétique pseudo-romaine alors à la mode, malgré la niaiserie et l'enflure de ses manifestations, apporte néanmoins à la culture musicale des conquêtes positives. Elle lui enseigne l'usage de sonorités inconnues aux petits airs vieillots du commencement du siècle et à la tragédie lyrique (4). Elle édifie une façon

(1) *Moniteur*, 19 prairial an II.

(2) *Moniteur*, 13 juillet 1791.

(3) J. Tiersot, *loc. cit.*

(4) « Les nouvelles institutions du Gouvernement républicain, déclare Sarrette, font un devoir au Conservatoire de diriger

de décor sonore à l'extraordinaire épopée que le drapeau français écrit à travers le monde, et infuse un sang jeune et ardent anx productions musicales; des souffles d'apothéose passent, et on crie la fin du siècle au milieu du fracas des trompettes guerrières. Certes, le geste est tendu et déclamatoire, mais il a de la puissance et de l'énergie . « La musique de Lesueur, écrit le *Mercure*, exprime d'une manière nerveuse cette exaltation, qui se communique insensiblement dans une grande réunion d'hommes ayant les mêmes sentiments (1). » En se démocratisant, le public s'est élargi, et ses sentiments ont gagné en force ce qu'ils perdaient en finesse.

Si maintenant, arrivés au seuil du dix-neuvième siècle, nous jetons un regard en arrière pour mesurer le chemin parcouru, nous constatons que le goût musical a évolué de l'homogène à l'hétérogène, en même temps que la musique s'organisait.

De l'homophonie primitive, il a passé à la polyphonie ou polymélodie, première forme d'association dans laquelle la préoccupation du *Ténor* laissait déjà prévoir l'avènement de la mélodie principale. Puis, cette association de mélodies est allée sans cesse en se centralisant autour d'un de ses membres; le type d'organisation a changé, et la musique a organisé *harmoniquement* les parties secondaires. Elle a départagé les rôles, divisé le travail et a paru ainsi se simplifier, parce que toute organisation donne l'impression d'une simplification.

ses soins vers la perfection et la multiplicité des instruments à vent. » Il ajoute que, dans la célébration des fêtes nationales, leur partie doit devenir entièrement principale. (Discours prononcé par Sarrette le 22 octobre 1797 pour l'ouverture du Conservatoire.)

(1) *Mercure*, vendémiaire an X.

En réalité, elle faisait appel à des éléments de plus en plus complexes, puisque, au lieu d'enchaîner des sons simples, elle cherchait à enchaîner des sons multiples, ou accords. Tandis que la mélodie principale conserve un rôle anthropomorphique et exprime l'individu humain, les autres parties voient leurs fonctions s'agrandir et se déshumaniser. L'ancien organisme rythmique devient le lot de la musique instrumentale, et la mélodie vocale elle-même hérite en partie des conquêtes de la scolastique qu'elle incorpore dans sa propre substance. Aux complications de l'écriture rythmique des quinzième et seizième siècles se substituent des complications d'ordre harmonique, révélatrices d'expression nouvelles. La réaction monodique du dix-septième siècle n'est que le résultat de l'organisation centralisatrice de la musique, qui laisse aux voix secondaires d'abord, à l'orchestre ensuite, le soin d'envelopper la mélodie et de transposer musicalement le « milieu » dans lequel elle évolue.

CHAPITRE VII

L'INFLUENCE ALLEMANDE

Nous avons vu précédemment à quelles luttes esthétiques avait donné naissance l'importation en France de la musique italienne. Dès les dernières années du dix-huitième siècle, la musique tonale classique a établi ses bases, et la symphonie instrumentale brille de tout son éclat, malgré la défaveur dont l'entoure cette partie du public qui suit le sillage des Encyclopédistes. D'abord jugée de haut, et quelque peu méprisée, la symphonie allemande prend sa place dans les concerts ; c'est que les guerres de la Révolution et de l'Empire, par la formidable mêlée d'idées qu'elles suscitent, secondent l'apparition d'une manière de cosmopolitisme intellectuel très propre à l'agrandissement de l'horizon artistique. « Tout le monde, écrivaient *les Débats* en 1821, se souvient d'avoir entendu les airs de la *Zauberflöte*, et surtout le duo ravissant du *Mariage secret*, chantés par des virtuoses à moustaches, accompagnés le plus souvent par le cliquetis des verres et les frappements

sonores des talons ferrés... Si la réputation de Mozart, immense en Allemagne au moment où elle était circonscrite dans l'enceinte de notre Conservatoire, a conquis si rapidement la France entière, nous le devons peut-être à l'armée de Sambre-et-Meuse. Elle avait vu, entendu, et traînait avec son bagage, les sublimes partitions de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée* (1). »

Ne rions pas trop de ces virtuoses à moustaches et de ces grenadiers mélomanes. Vaincus sur les champs de bataille de l'Europe, les kaiserlicks prirent leur revanche, et ils la prirent en musique. Sous son double aspect symphonique et dramatique, la musique allemande va, en effet, nous pénétrer profondément; si elle enrichit notre goût d'aperçus nouveaux, si elle se montre propice au développement du sentiment de la nature, elle crée en revanche un moule définitif à l'esprit classique et pèse de tout son poids sur notre pédagogie musicale.

I

Nous possédons, sur le goût manifesté par le public français en présence des œuvres instrumentales au début du dix-neuvième siècle, un témoignage intéressant dans les lettres que Reichardt écrivait de Paris, où il séjourna de 1802 à 1803. Il convient d'observer d'abord que Reichardt fait le plus grand cas de nos orchestres : « Le premier concert de la *Rue de Cléry*, écrit-il, m'a fait très grand plaisir par la façon excellente dont ont été exécutées deux symphonies de Haydn. » Et le musicographe allemand d'ajouter : « Je ne puis que répéter ce que je disais il y a dix-sept ans au sujet du *Concert des*

(1) *Les Débats*, 30 octobre 1821.

Amateurs : il faut qu'Haydn vienne à Paris pour goûter toute la perfection de ses symphonies (1). » On peut rapprocher cette appréciation de celle qu'inspirait à Richard Wagner l'exécution des symphonies de Beethoven par la Société des Concerts, sous la direction d'Habeneck.

La plume de Reichardt trace constamment les épithètes les plus louangeuses : « interprétation achevée », « exécution hautement artistique ». Mais elle s'abandonne aussi à des critiques, et ce sont ces critiques qu'il importe de mettre en lumière. Certain jour, dans l'étroite salle de concert, déjà trop exiguë pour l'orchestre et encombrée d'auditeurs, on joue la *Symphonie militaire* d'Haydn. A cette occasion, on a adjoint aux musiciens ordinaires une musique militaire, et une énorme grosse caisse a été juchée aussi haut que possible « afin, déclare Reichardt, qu'elle puisse mieux retentir dans la salle ». Un vigoureux gaillard s'escrime sur elle « de toutes ses forces », et ce tapage paraît ineffable au public, surtout aux dames qui, chaque fois que la musique de « janissaires » donne, crient de joie et applaudissent à tout rompre. « Ici, écrit notre auteur, j'ai fait une observation qui concerne le caractère national. » Cet orchestre si distingué ne connaît que deux nuances, le fortissimo et le pianissimo; il ignore les nuances moyennes; on l'entend exécuter avec force, brio et audace, les traits les plus difficiles, puis murmurer des phrases douces « avec une tendresse et une finesse qui les font ressembler à un souffle » ; mais point de cette plénitude majestueuse et de cette puissance tranquille qu'on admire dans les bons orchestres allemands.

(1) Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris*, 1804-1805.

« Jamais, continue Reichardt, je n'ai entendu rendre les passages de douceur avec plus d'ensemble; » seulement les accents éloquents et émouvants, qui remuent jusqu'aux larmes dans les phrases les plus simples des andantes et des adagios d'Haydn, passent inaperçus et insoupçonnés. Il semble que le goût français s'attache surtout aux effets de force et de saillie, à l'atténuation brusque des sonorités, à la mise en relief des traits caractéristiques, au mélange de bonne humeur et de sérieux dont Haydn bariole son œuvre.

« Les Français, poursuit l'auteur allemand, aiment avant tout le bruit dans la musique; le compositeur ne fera jamais assez usage de trompettes et de timbales; le forte n'est jamais assez fortissimo pour eux. » C'est à croire que nous avons bien profité des leçons de Sarrette et du fracas pompeux des Fêtes nationales! « Dans la musique, ils ne paraissent sentir que les contrastes les plus extrêmes, que les nuances les plus radicalement opposées, » ce qui n'empêche pas le critique de conclure que les Français n'ont aucune délicatesse d'oreille (*Der auffallende Mangel der Fransozen an zartem Gehörsinn*) (1).

Le jugement de Reichardt nous a paru intéressant à noter, parce que, en dépit de son caractère tendancieux, il confirme en partie les appréciations formulées par la

(1) Voici, sur le goût des contrastes, ce qu'écrivait Mozart à propos de l'exécution de sa symphonie en mi bémol au Concert spirituel : « Au milieu du 1er allegro était un passage que je savais devoir plaire; le public fut transporté... Comme on m'avait dit ici que les allegro commencent avec tous les instruments à l'unisson, je commençai le mien par 8 mesures piano, par 2 violons et, de suite, *forte*. Le piano fit faire *chut!* ainsi que je l'avais prévu; mais, dès la 1re mesure du forte, les mains firent bien leur devoir... » (Lettre du 3 juillet 1778.)

critique de la fin du siècle précédent à l'égard des symphonies, et l'importance attribuée aux « contrastes et oppositions ».

A l'époque qui nous occupe, la critique est représentée dans quelques publications spéciales et dans les feuilletons musicaux des journaux quotidiens. On ne peut guère signaler, comme périodiques traitant exclusivement de questions musicales, que l'éphémère *Correspondance des Amateurs* (1) et les *Tablettes de Polymnie*, dirigées de 1810 à 1811 par A. de Garaudé, professeur de chant. D'un autre côté, les journaux quotidiens rendaient compte des principales manifestations de la vie musicale, et fréquemment cette besogne s'accompagnait de la plus réjouissante fantaisie. Garaudé cite le cas d'un rédacteur du *Courrier de l'Europe* qui ne s'aperçoit pas de la substitution, dans un programme du Conservatoire, d'un chœur de Sacchini au *Dixit Dominus* de Durante, « se blouse comme le singe de la fable » et analyse le chœur de *l'Eriphile* du maître italien comme morceau de musique d'église (2). La critique musicale était confiée à des littérateurs, qui, bien qu'illustres comme Geoffroy et Suard, n'en commettaient pas moins de lourdes bévues. Ces critiques improvisés se rangeaient tous sous la bannière classique, mais leurs opinions bifurquaient, les unes relevant de l'esprit « vieux français » et ne jurant que par Gluck, les autres tout aussi formelles, et combien plus intransigeantes, proclamant la supériorité de la musique italienne.

Les uns et les autres péchaient d'ailleurs par défaut presque absolu de connaissances techniques. Quant au

(1) *Correspondance des amateurs*, par l'amateur Cocatrix.
(2) *Tablettes de Polymnie*, avril 1810.

public, son éducation se perfectionnait, grâce aux concerts de l'Odéon et aux « Exercices publics » organisés par le Conservatoire (1). « Nous voyons encore, écrivait un amateur, quelques zélés admirateurs de Campra et de Rameau ne rien concevoir à la musique actuelle, dont les oreilles sont insensibles à cette multitude de notes, à ces savants accords qui enrichissent les opéras du jour. Cette insensibilité me paraît très naturelle ; nous ne perdons jamais le souvenir de ce qui nous a charmés dans notre jeune âge, et ce n'est pas sur la seule perfection réelle de la chose qu'il faut calculer le degré de jouissance que nous avons éprouvé, mais sur le degré de susceptibilité de nos organes et la force de l'impression qu'ils ont reçue (2). » Le public avait à développer son intelligence et à cultiver sa mémoire musicales. Il lui fallait pénétrer cette musique classique, si profondément tonale qu'on a pu dire d'elle qu'elle était un drame de la tonalité, et au sein de laquelle le retour des tonalités et leur reconnaissance l'emportent sur la valeur pittoresque des mélodies dont les lignes simples ne doivent pas dériver à leur profit l'attention de l'auditeur. « Un motif, écrivait M. Gail, peut être bon ou banal et insipide ; un motif qui n'a rien de remarquable se relève par l'emploi qu'on en fait. Qui n'a entendu souvent les

(1) Les élèves du Conservatoire avaient commencé par donner des auditions intitulées *Concerts français*, auditions au cours desquelles ils exécutaient des symphonies d'Haydn et de Mozart ainsi que des fragments d'oratorios. Les *Exercices publics* furent organisés et réglementés plus tard. (Voir ELWART, *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire*, 1860, et LASSABATHIE, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, 1860.

(2) *Quelques réflexions d'un homme du monde sur les spectacles la musique, le jeu et le duel*, 1812, par A. FORTIA.

connaisseurs vanter l'art et le bonheur avec lesquels Haydn, après avoir adopté un motif d'un médiocre agrément, le traitait, le fécondait, l'ennoblissait dans ses développements (1) ? »

On commence à se pâmer d'aise devant la bonhomie des rythmes d'Haydn et l'alacrité joyeuse de ses finales. « Il est le seul, assure-t-on, qui possède le rare privilège de charmer toujours ; après lui, tout paraît insipide et glacial. »

L'esprit classique acquiesce aux symphonies de l'auteur de *la Création*. Il en vante « le plan sage, élégant et correct », apprécie, ainsi qu'il convient, « ses chants d'une pure fraîcheur », et surtout cette qualité si chère aux Français, la clarté, « clarté qui se rencontrait même, disait-on, dans les passages qui semblent être consacrés exclusivement à la science » (2).

C'est de la « clarté » que la critique fait son principal critérium. Une symphonie de Schneitzhœffer, exécutée aux *Concerts de l'Odéon*, ne produit qu'un piètre effet, et Garaudé nous en donne la raison : « Il faut laisser reposer l'attention par des effets simples qui puissent contraster avec ce qui n'est que facture savante, de manière à ce qu'un *ton clair* domine toujours sur le tableau (3). »

On rattache volontiers le développement symphonique à un « programme » préconçu, conception du reste assez rapprochée de l'esthétique d'Haydn, car le vocable de *tableau* revient fréquemment dans les cri-

(1) J.-Fr. Gail, *Réflexions sur le goût musical en France*, 1832.

(2) *Tablettes de Polymnie*, 5 avril 1811.

(3) *Tablettes*, *loc. cit.* En 1805, l'administration du Théâtre-Italien essaye de ressusciter les *Concerts spirituels*. Ces essais commencent salle Louvois, puis à l'Odéon, mais ne prennent un caractère sérieux que sous la direction d'Habeneck, en 1818. (Voir A. Dandelot, *la Société des concerts du Conservatoire* de 1828 à 1897. Paris, 1898.)

tiques. A propos de la *Symphonie en si bémol*, une des plus belles de la Loge olympique, *les Tablettes* écrivent : « On s'était permis, je ne sais pourquoi, de substituer à l'adagio un autre andante très connu. Ces changements sont rarement heureux et ne remplacent jamais cet ensemble d'idées dont le compositeur a voulu tracer un vaste tableau (1). »

Les symphonies de Mozart se jouaient aussi souvent que celles d'Haydn, mais, si on leur trouvait plus de verve et d'éclat, on en déclarait la tenue plus sévère ; les détails se multipliant davantage avaient « souvent besoin d'être entendus plusieurs fois pour être bien analysés ». Dans la *Symphonie en ut*, « la fugue à 4 sujets qui termine cette symphonie n'est comprise que par un très petit nombre de connaisseurs ; mais le public, qui veut passer pour tel, l'applaudit avec d'autant plus de fureur qu'il n'y conçoit absolument rien (2). » On témoignait presque toujours d'une certaine surprise devant l'extension du clavier des instruments à archet, extension rendue possible par les progrès de la technique instrumentale, et ce n'était pas sans une certaine inquiétude qu'on admettait les sons aigus des violons de l'orchestre. « Dans un concert d'instruments, déclare Fayolle, que l'on peut regarder comme une espèce de conversation, les sons aigus, qui caractérisent les voix de la jeunesse, doivent se faire entendre rarement, *parce qu'il ne convient pas à la jeunesse de parler trop souvent* (3). » C'est ainsi que le bon Fayolle introduisait la bienséance dans les symphonies !

Quant aux œuvres de la première manière de Bee-

(1) *Tablettes*, 1810.
(2) *Ibid.*, 1810.
(3) *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti*, par Fayolle, 1810.

thoven, dont les *Exercices publics* et l'*Odéon* donnaient quelques exécutions, on les trouvait généralement « dures » et « compliquées ». Les musiciens de Girard, lors d'une répétition de la *Symphonie pastorale*, allèrent même jusqu'à déclarer « que ce n'était pas là de la musique » (1). A en croire la critique, Haydn et Mozart s'étaient emparés des routes principales de l'art et n'avaient laissé à Beethoven « que quelques sentiers escarpés et raboteux environnés de précipices ». Après avoir attribué au symphoniste allemand une « verve brûlante » et même « un génie gigantesque », on lui reprochait « de se croire supérieur aux difficultés et de franchir avec impétuosité tout ce qui s'opposait à sa marche rapide ». Garaudé et les fanatiques du style vocal pontifiaient, en proclamant que Beethoven s'imaginait pouvoir fonder une école et imposer les « germanismes un peu durs dans lesquels la force de l'habitude l'a entraîné » (2). En vérité, on ne saurait retirer grand'chose de cette vague phraséologie; pour les italianisants et les classiques français, le style de Beethoven mérite la qualification de « dur », comme celui d'Haydn à la fin du dix-huitième siècle. Le style dur des Allemands est un cliché qui, malgré le service copieux auquel on l'a assujetti, ne manifeste pas encore de traces d'usure trop prononcées.

Si cependant, au lieu d'écouter la voix de professionnels intéressés à défendre une petite chapelle, nous consultons des interprètes plus sincères de l'opinion régnante, nous constatons l'essor de dispositions favorables au genre symphonique. « Aujourd'hui, déclare M. Fortia, on trouve trop faciles à exécuter les symphonies et quatuors un peu anciens. Il faut beau-

(1) A. Dandelot, *loc. cit.*
(2) *Tablettes*, 20 mai 1811.

coup de notes, des parties de quinte et de violoncelle (autrefois si simples et si peu chargées) aussi travaillées que celles des violons (1). » Ici, le témoignage est moins suspect et reflète plus exactement le goût régnant. Le public dilettante commence à ne plus s'effaroucher d'un art « savant et compliqué », dans lequel les ennemis du Conservatoire critiquent l'effet produit « en prodiguant les dissonances les plus barbares et en employant avec fracas tous les instruments de l'orchestre » (2).

Une constatation identique ressort des témoignages suscités par la musique dramatique allemande. En 1801, l'Opéra donnait, sous le titre de *Mystères d'Isis*, un arrangement assez baroque de *la Flûte enchantée*, dû à la collaboration sacrilège de Morel et Lachnith. Castil-Blaze qui ignorait, semble-t-il, la parabole de la paille et de la poutre, s'indignait plus tard de cet « arrangement ». Le « collaborateur de Mozart, s'écriait-il, a coupé, taillé, sabré, les plus beaux morceaux de l'opéra » (3). Il avait butiné dans toute la musique allemande, pillant *Don Juan* et empruntant même aux symphonies d'Haydn, opération que Castil-Blaze appréciait avec une naïveté charmante en demandant « comment, avec tant de richesses, il n'avait fait qu'une misérable compilation ». « Pastiche indigeste composé avec des éléments précieux, » clame-t-il à nouveau dans *les Débats* (4). Or ce pastiche misérable resta vingt-cinq ans au répertoire et atteignit le chiffre respectable de 134 représentations ! Évidemment, Lachnith n'est pour rien dans le succès, qu'il convient de rapporter à la secrète sympathie ressentie par le public pour les

(1) *Réflexions d'un homme du monde*, etc., *loc. cit.*
(2) *Tablettes*, 18 mars 1810.
(3) Castil-Blaze, *De l'opéra en France*, 1820.
(4) *Les Débats*, 15 décembre 1820.

formes musicales allemandes, formes « originales et ingénieuses », déclarait Suard au *Moniteur* (1), et « flattant l'oreille », d'après le *Journal de Paris*; *les Débats*, en relatant le succès obtenu par les *Mystères d'Isis*, s'expliquent sur le compte de Mozart : « Mozart, dit Geoffroy, était un compositeur *mystérieux* (le trait est badin), génie original, qui paraissait quelquefois bizarre parce que ses idées n'étaient pas toujours bien saisies par les artistes routiniers, grand peintre de la nature et, par cela même, très étrange dans un siècle où la musique n'est plus qu'un prestige de l'art. » Ceci voulait être une pierre lancée dans le jardin du Conservatoire et de ceux que Berlioz devait appeler « les petits contrepointistes et les petits crétins de 1807 ». Aussi, « le style simple et naturel » de Mozart jetait-il la terreur parmi les gens du métier : « La terreur s'est répandue dans le clan des compositeurs et des symphonistes ; ils craignent que le succès de ce nouveau genre ne dégoûte les habitués de l'Opéra du fracas et des hurlements dont on est en possession de les assommer (2). » Tout ce que nous voulons retenir des ironies de Geoffroy et des platitudes de Suard, c'est le succès remporté par la pièce. Le fait est d'autant plus remarquable que, comme l'a observé justement M. Jullien, des trois opéras de Mozart importés à Paris sous la République et l'Empire, *la Flûte enchantée* « est précisément celui dont l'ennuyeux poème et la musique essentiellement symphonique devaient le plus dérouter les amateurs français » (3).

Sans doute, les arrangeurs n'ont point ménagé leur

(1) *Le Moniteur*, 7 fructidor an IX.

(2) *Les Débats*, 4 fructidor an IX.

(3) A. Jullien, *Paris dilettante au commencement du siècle*. Paris, 1884, p. 125.

peine et, avec un zèle qui provoquait chez Berlioz des élans d'indignation, ils ont « francisé » tant qu'ils ont pu la partition allemande (1). Mais enfin, si défigurée que fût cette dernière, Suard était dans le vrai lorsqu'il expliquait le succès des *Nozze*, en 1807, par les progrès de l'éducation musicale : « Les œuvres de Mozart, remarque-t-il, se sont répandues ; ses productions instrumentales ont assiégé tous les pupitres ; à force de les déchiffrer, on est parvenu à saisir ses idées, à les lier, à ponctuer, s'il est possible de dire, ses phrases brillantes et neuves, ses transitions imprévues, ses tours hardis, pour lesquels il faut une intelligence sûre, des yeux et des doigts très exercés. » Le public de l'Opéra trouve fort clair ce qui paraissait fort obscur, heureux et neuf ce qui semblait bizarre, mélodieux même ce qu'on prenait pour une combinaison pénible de moyens harmoniques.

Pour *Don Juan*, dont *l'adaptation* avait été confiée à Kalkbrenner, le succès se décide moins vite. M. Jullien, qui a étudié de très près l'accueil fait par les Parisiens au chef-d'œuvre du maître de Salzbourg, raconte que « l'auditeur goûtait surtout le poème et la mise en scène ; pour la musique, il se faisait une raison et l'écoutait d'une oreille distraite, comme une chose fatigante à

(1) Voici en quels termes Berlioz qualifie la traduction de *la Flûte enchantée*, montée à l'Opéra : « Quand je dis une traduction, c'est un pasticcio que je devrais dire, un informe et absurde pasticcio. Fi donc ! une traduction ! Est-ce que les « exigences » d'un public français permettaient une traduction pure et simple du livret qui avait inspiré de si belle musique ? Ne faut-il pas toujours corriger plus ou moins un auteur étranger, poète ou musicien, s'appelât-il Shakspeare, Gœthe, Schiller, Beethoven ou Mozart, quand un directeur parisien daigne l'admettre à l'honneur de comparaître devant son parterre ? » (*Les Débats*, 1er mai 1836.)

entendre et presque impossible à comprendre » (1). La presse portait les jugements les plus disparates : « Mozart n'a point un caractère particulier de composition, opine le *Journal de Paris* ; il est le Protée de la musique (2). » On s'aperçoit, pontifie Geoffroy, que Mozart n'a jamais travaillé que pour les Allemands ; « son véritable défaut consiste dans cette extrême profusion que produit la satiété ». On goûte peu les morceaux pathétiques, les « grands traits d'harmonie ». Est-ce un tort du public, ou bien faut-il s'en prendre au compositeur lui-même, si la partie de cette musique qui doit être la plus admirable a été la moins admirée (3) ? Et l'Aristarque des *Débats* de découvrir « qu'il y a trop de musique dans *Don Juan*, aphorisme que Castil-Blaze devait étendre plus tard à tous les opéras étrangers pour justifier ses « adaptations ». Il n'est point inutile de remarquer aussi que ce même reproche commence à se faire jour à l'égard des drames lyriques de R. Wagner.

La différence d'accueil tient probablement à la différence d'adaptation. Kalkbrenner a osé être moins discret que Lachnith (4) ; aussi le public désorienté retourne-t-il aux anciens clichés : les harmonies de Mozart redeviennent « obscures » et on dénonce les « vagues ténèbres » de ses inspirations : « Les morceaux d'ensemble sont

(1) A. Jullien, *loc. cit.*, p. 133.

(2) *Journal de Paris*, septembre 1805.

(3) *Les Débats*, 19-20 septembre 1805.

(4) Voici quelques exemples des « arrangements » perpétrés par Kalkbrenner. L'ouverture était restée intacte. Le récit de Leporello et une invocation à la Nuit étaient de la manière de l'adaptateur. Le duo de don Juan et d'Anna, l'entrée du commandeur, le duel et le trio des trois basses, l'air : *Or sai chi l'onore* étaient supprimés, le trio des masques était chanté par trois sbires et le duo de don Juan et de Leporello transformé en scène d'auberge. (Voir A. Jullien, *loc. cit.*)

tellement multipliés, ils sont si pleins et si forts que les auditeurs se trouvent, pour ainsi dire, écrasés sous le poids de l'harmonie (1). » Si le succès se montre hésitant, la faute en est, d'après le *Journal de Paris*, aux « vieux amateurs, antiques habitués du parterre, à ces inamovibles spectateurs qui composent le public des premières, et qui sont accoutumés à mesurer leurs applaudissements sur les cris et les contorsions de quelques énergumènes ». Nous sommes donc ici en présence d'une coterie hostile, dont l'action se renforce des maladresses de l'« arrangement » de Kalkbrenner. Ce qui tendrait à le prouver, c'est l'enthousiasme qui, cinq ans plus tard, éclate à la reprise des *Nozze*. « Les auditeurs français, rapportent *les Tablettes*, ressemblent à des échappés de Charenton ; un enthousiasme frénétique s'empare d'eux ; leurs muscles se gonflent ; ils font régulièrement une grimace ou une horrible contraction à chaque phrase musicale, en s'écriant : Ah ! que cela est superbe ! ah ! que cela est divin ! au point que souvent leurs exclamations convulsives et bruyantes couvrent la voix des acteurs (2). »

Bien plus, lors de la reprise de *Don Giovanni* aux Italiens, le 12 octobre 1811, le public ne cache pas sa sympathie à l'endroit de l'opéra de Mozart. Que si la critique loue en principe et fait étalage de phrases conventionnelles et banales, elle tient pourtant à ne pas trop se déjuger, et on lit, à travers les lignes de ses pontifes, la constatation du succès qu'ils enregistrent à contre-cœur. « La partition est riche mélodiquement, déclare le *Journal de Paris*, d'une belle inspiration et savante au point de vue harmonique (3), » et le chroniqueur de

(1) *Les Débats*, *loc. cit.*
(2) *Tablettes de Polymnie*, juillet 1810.
(3) *Journal de Paris*, octobre 1811.

prédire que *Don Giovanni* ruinera l'opéra italien. Foule extraordinaire à la première, relate le *Moniteur* : « Les partis étaient en présence ; les admirateurs enthousiastes de Mozart attendaient avec impatience cette représentation pour décerner à leur idole une couronne nouvelle ; les amateurs fidèles à l'école italienne la redoutaient, persuadés que cette excursion hors du domaine véritable de ce théâtre ne lui serait pas favorable. L'événement a pu, cette fois, justifier les alarmes de ces derniers (1). »

Seul, Geoffroy se maintenait sur ses positions et protestait vertement contre l'invasion d'une musique « froide, triste, lugubre, d'une facture pénible, baroque et difficile, plutôt qu'originale » (2).

La facilité avec laquelle la musique de Mozart se faisait adopter du public français tenait évidemment à son facies un peu italien, et les auditeurs trouvaient dans le style mixte de *Don Juan* une sorte de transaction entre les exigences du goût vocal et celles que suscitaient les habitudes contractées à la fréquentation des symphonies. Si, au dire de Mme de Staël, Mozart était trop ingénieux, cette ingéniosité même assurait son succès chez nous : « Le style de Mozart nous agrée, à nous autres Français, remarque M. Gustave Bertrand, par je ne sais quoi de net, de précis, d'arrêté, par je ne sais quelle désinvolture élégante et correcte (3). »

Laissant quelques intransigeants s'élever « contre la contagion d'une harmonie tudesque qui semble gagner l'école moderne de composition » et proclamer que « l'étonnant succès des compositions de Beethoven »

(1) *Moniteur universel*, 13 octobre 1811.

(2) *Les Débats*, 15 octobre 1811.

(3) G. Bertrand, *les Nationalités musicales jugées dans le drame lyrique.*

était un exemple dangereux pour l'art musical, la partie éclairée du public se rangeait docilement aux règles de la musique classique, qui devenaient à ses yeux une sorte d'étalon esthétique et fécondaient toute une littérature d'imitation : « Jetez un coup d'œil sur l'école française, écrivait Castil-Blaze, vous verrez le quintette, le quatuor, écrits par Onslow dans la manière des Mozart et des Beethoven (1). »

II

Il est à remarquer que des trois maîtres allemands qui répandirent en France le goût de la musique tonale classique, le premier, Haydn, présente plutôt des caractères d'époque que des caractères de race. Haydn est avant tout un musicien dans le style du dix-huitième siècle, dont il incarne l'esthétique et les procédés de composition. Le second, Mozart, confine à l'Italie. Seul, le troisième, Beethoven, se dresse avec une puissante individualité et affirme ses géniales qualités de race. Presque dès ses premières œuvres, on sent sourdre en elles le courant romantique qui va révolutionner la musique et l'entraîner vers de nouvelles évocations expressives. Aussi, les résistances que le goût français leur oppose sont-elles plus énergiques et plus longues que celles que rencontrent Haydn, qui bénéficie des dispositions de l'esprit classique, et Mozart, auquel les velléités italiennes apportent un précieux concours.

Durant la période spontinienne, le classicisme s'étiole en de creuses emphases. « En 1804, a dit Victor Hugo,

(1) *Les Débats*, 25 janvier 1821.

la poésie toussait (1). » De toutes parts, un impérieux besoin de rajeunissement et de nouveauté secouait les esprits, et ceux-ci, après avoir si longtemps ignoré les productions germaniques (2), regardaient enfin au delà des frontières.

Les « Jeune France » marquaient leur propension vers les travaux historiques, ainsi que leur amour d'une manière de cosmopolitisme fantaisiste et empanaché. « L'heure de l'histoire, comme l'écrit M. Guex, était venue avec la liberté de penser (3). » M. Guizot publiait son *Essai sur l'histoire de France*; Augustin Thierry faisait revivre *les Temps mérovingiens* en des pages vivement enluminées. De l'histoire à la légende, il n'y a pas loin, surtout lorsque l'imagination règne en maîtresse. Defauconpret venait de traduire Walter Scott, et la prose lumineuse de Châteaubriand entraînait les lecteurs en des pays de rêve et de féerie. On s'enthousiasmait des ruines enlierrées, des vieux manoirs gothiques, de la lande tragique des sorcières de Macbeth; le pittoresque, le bibelot et le bric-à-brac envahissaient la littérature, et les titres des ouvrages représentés à l'Opéra portent sur ces dispositions intellectuelles un éloquent témoignage. A partir de 1810, on relève, en effet, *Jérusalem délivrée*, *les Abencerrages*, *les Croisés*, *la Mort du Tasse*, *Blanche de Provence*, *Aladin*, *la Belle au bois dormant*, *Macbeth*, etc.

(1) V. Hugo, *Œuvres posthumes*. (*Tas de pierres*.)

(2) On peut citer de nombreux exemples de l'aversion de l'esprit français pour les productions germaniques. C'est ainsi que les encyclopédistes et leurs héritiers, jusqu'au temps de Cousin, ont professé une indifférence totale à l'égard des travaux de Kant et de Leibnitz. La France du dix-huitième siècle ne s'est guère inspirée que de Locke.

(3) J. Guex, *le Théâtre et la société française de* 1815 *à* 1848.

C'est toute la légende, toute l'épopée nationale, qui se substituent aux lieu et place du drame gréco-français de l'époque classique.

La poésie étrangère a commencé à se répandre, et Gœthe et Schiller ne sont plus des inconnus. « On trouvait Shakspeare, Dante, Gœthe, lord Byron et Walter Scott dans l'atelier comme dans le cabinet d'études », rapporte Théophile Gautier (1). En Allemagne, Wackenroder et Tieck ont jeté les bases du naturisme, que magnifie la musique de Weber. Tout chante autour d'eux, « les oiseaux, les ruisseaux et les arbres ». « La musique et la rêverie, l'une portant l'autre partout où veut aller la fantaisie, des ruisseaux qui murmurent, des rossignols qui leur répondent, des arbres qui fredonnent leurs amours, voilà un concert tout à fait romantique (2). » « Ce n'est pas dans les froides statues de marbre, dans les temples sourds et muets, s'écriait Uhland, c'est dans les forêts fraîches et sonores que vit et respire le Dieu des Allemands. » Au fond du *Gemüth* de Novalis vit et palpite l'âme du monde; « plus la nature devient mystérieuse, plus elle semble vouloir échapper à la curiosité de l'homme, plus le rêveur allemand la connaît et l'aime et vit en elle (3). »

« Chez Weber, écrit M. Barbedette, le naturalisme prime tout, naturalisme avide de légendes et de fictions.... Il lui répugnait de choisir des sujets historiques, car des faits précis, des caractères fixés par l'histoire n'auraient pas permis ce rôle presque secondaire de l'homme en présence des phénomènes naturels ou sur-

(1) Th. Gautier, *Histoire du romantisme.*

(2) Louis Ducros, *Henri Heine et son temps.* Paris, 1886.

(3) *Ibid.*

naturels que le musicien se complaît à peindre (1). »

En France, le tempérament national résiste aux excès de la rêverie et à cette immersion totale de leur être dans le grand Tout que pratiquent les romantiques allemands. Certes, il ne s'insurge pas contre la Légende et reconnaît, avec Victor Hugo, que « souvent les fables du peuple font la vérité du poète » et, avec Alfred de Vigny, que « les personnages historiques transformés en héros légendaires perdent en vérité ce qu'ils gagnent en puissance », mais son intellectualisme exige que tout cet attirail fantaisiste ait un but clairement défini. Il lui faut du fantastique raisonnable et de la légende à thèse. Nous verrons que ce fond de classicisme impénitent s'est toujours opposé aux œuvres vraiment germaniques, et que Weber et Wagner eurent à en souffrir.

Le romantisme se doit considérer comme un effort effectué pour mettre un peu plus de vie dans l'art, que le classicisme formaliste et simplificateur étriquait et anémiait. Déjà Beethoven avait ébranlé le cadre rigide de la musique tonale ; sans trop toucher au principe fondamental de la tonalité, il s'attaque aux lieux communs mélodiques, recherche des formes plus singulières, plus individualisées, modifie les conditions du développement, augmente le nombre des parties de ses derniers quatuors. C'est un romantique et un précurseur. Désormais, les formes musicales s'élargiront ; il leur faudra se distendre

(1) H. Barbedette, *Weber* (Menestrel), 1862. Il convient d'observer que les mots de « naturisme » et de « naturalisme » employés ici expriment le « sentiment de la nature » dans la conception romantique, subjective et lyrique. — Nous prendrons plus tard le mot « naturalisme » dans son sens objectif, qui le rend synonyme de « réalisme ». D'ailleurs, la conception romantique comportait une part de *réalisme*, et c'était au nom de la vérité qu'elle condamnait les règles classiques.

et utiliser de nouveaux moyens harmoniques et rythmiques. La psychologie romantique répugne aux dispositifs hérités de l'ancienne scolastique ; auscultant de plus près les pulsations du sentiment, captivée par l'incertitude et le mystère que masquent les apparences de la réalité sensible, elle se trouve préparée aux moirures harmoniques, à l'irisation du chromatisme, à l'atténuation des couleurs tonales toujours placées franchement et symétriquement (1).

Elle recherchera donc des traductions du lyrisme, c'est-à-dire d'émotions persistantes et dominatrices, dans la mélodie *caractéristique*, confiée à un timbre *caractéristique* (2). A ce point de vue, Weber a pu être appelé, parmi les musiciens, le premier des poètes romantiques.

Les premières impressions produites à Paris par le *Freischütz* transformé par Castil-Blaze en *Robin des Bois* s'accompagnèrent de quelque surprise. Mais ce ne fut point à la musique qu'allèrent les courtes résistances du début. « Malgré lui, rapporte le *Constitutionnel*, après la première de *Robin des Bois*, le public riait des choses qui devaient paraître les plus sérieuses (3). » Le sujet de *Freischütz* pouvait-il plaire d'emblée aux Français ? « En France, disaient *les Débats*, nous ne sommes pas ennemis de la féerie, mais nous demandons à la scène des miracles connus et

(1) Voir H. Rietsch, *Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Iahrhunderts*. Leipzig, 1900, et H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, 1901.

(2) « L'adaptation de l'idéal romantique aux choses de la musique, écrivait M. Aloys Schlosser, se signale dans l'évolution du goût de certain public, qui découvre dans la musique symphonique une application féconde et suggestive des principes de l'art nouveau. » (Beethoven. *Revue de Paris*, 1831.)

(3) *Le Constitutionnel*, 9 décembre 1824.

avoués;... peut-être le moment viendra où, grâce aux efforts de la propagande romantique, les inventions les plus folles de la Germanie seront tellement naturalisées en France, que l'on sera certain de se rencontrer sur un terrain connu avec les translateurs de ces folles imaginations (1). »

On n'avait point trouvé le mot de l'énigme du *Freischütz* et on se demandait, non sans quelque stupeur, ce que signifiait ce diable qui s'amuse à fondre des balles, et qui ne fait la guerre qu'à des sangliers et à des lièvres. On déclarait absurde et incompréhensible le principe de l'action devant lequel le rationalisme français ne pouvait abdiquer. « On voit, dit M. Gail, que la foule est susceptible de se laisser émouvoir soit par la mélodie, soit par l'harmonie, mais modérément, surtout si le charme des sons ne s'associe à un plaisir intellectuel. Le Français ira-t-il par penchant aux Bouffes ? Écoutera-t-il un concert de quatre heures rattaché à une action presque noyée, presque nulle ? Je pense qu'il y trouvera un vide fatigant, car il faut que son esprit soit occupé, intéressé. Il trouvera ridicule des situations prolongées outre mesure pour dérouler des morceaux interminables (2). »

M. Gail signale très exactement ici la pâture intellectuelle que le public français cherche toujours dans une audition musicale. *Robin des Bois* devait forcément souffrir de l'excès de fantaisie subjective du livret. A en croire Castil-Blaze, la pièce avait été huée, sifflée et

(1) *Les Débats*, 9 décembre 1824. Berlioz prétendait que « les finesses des chefs-d'œuvre de Weber ne peuvent être senties même des musiciens » et que « la rêverie allemande ne serait pour nous, Français, qu'un sujet d'études curieuses un instant. »

(2) J. Gail, *Réflexions sur le goût musical en France.*

vilipendée, et c'est pour cette raison que le bon apôtre s'était imaginé de l'estropier et de l'assaisonner au goût des auditeurs.

Un succès éclatant fut la conséquence de l'intervention chirurgicale de Castil-Blaze, mais il convient de remarquer avec M. Jullien que, durant les dix représentations qui suivirent la seconde exécution de *Robin des Bois*, la salle fut *faite* avec un soin scrupuleux, et que cette manœuvre contribua bien certainement à lancer définitivement l'œuvre (1). Il n'entre point dans notre intention d'excuser l'adaptateur de l'opéra de Weber ; nous croyons seulement qu'on a exagéré les attaques dont il fut l'objet par la suite, au sujet de son fameux « arrangement ». « Natura non fecit saltus », prétend l'adage antique, et les révolutionnaires méconnaissent trop souvent ce sage principe, en voulant aller plus vite que les idées. Tout progrès s'effectue par de lents cheminements, par une accumulation d'apports dont chacun, pris isolément, ne présente point une importance décisive. Il y avait, du reste, des précédents au procédé de Castil-Blaze. « En 1822, lorsque Ducis avait essayé d'acclimater le drame shakspearien sur la scène française, n'avait-il pas dû accommoder à la mode du jour des audaces qu'on traitait de barbarie (2) ? » L'éducation du public ne saurait se poursuivre par à-coups ; il faut lui doser la nouveauté, l'entraîner progressivement, lui présenter les éléments esthétiques auxquels il n'est pas habitué sous une forme assimilable, et cela sans trop crier au vandalisme, car le respect de l'art suppose un niveau de culture déjà fort élevé.

Quoi qu'il en soit, et on ne saurait trop le répéter, ce

(1) A. Jullien, *Paris dilettante au commencement du siècle*.
(2) J. Guex, *loc. cit.*

n'est point à la musique de Weber que le public fit grise mine lors de la première représentation de *Robin des Bois*. Sur ce point, toutes les gazettes du temps s'accordent. « La composition est forte », assurent *les Débats* (1), mais « la partition n'a pu être jugée en toute liberté de conscience ». « Malgré la précision de l'orchestre et la beauté des chœurs, déclare de son côté le *Constitutionnel*, il n'a pas été possible d'apprécier cette œuvre germanique (2). » A qui la faute ? A l'exécution, qui fut d'une faiblesse déplorable. « Castil-Blaze, écrivaient *les Débats*, a-t-il consulté les forces des artistes de l'Odéon, lorsqu'il s'est décidé à leur confier l'ouvrage de Weber? C'était remettre à des pygmées les armes d'Achille... » Mme Valère n'était que passable, M. Campenaud relevait de maladie, et M. Latapy, dans le rôle de Dick, excitait violemment l'hilarité du parterre. Et cependant, malgré les défauts de l'interprétation, l'*Ouverture* était acclamée, et le *Chœur des Chasseurs*, au IIIe acte, « unanimement redemandé ».

M. Bertrand peut donc très justement rapporter le passager insuccès de *Robin des Bois* à la faiblesse de l'exécution et à l'effet grotesque de la mise en scène (3). Castil-Blaze, lui-même, partageait cette manière de voir, puisqu'il parlait de « sacrifier les morceaux dont l'exécution n'est confiée qu'à des acteurs subalternes », et l'homme qui écrivait avec conviction en 1820 : « Arrangeurs, abjurez une sotte manie ; ne portez plus de mains profanes, je devrais dire criminelles, sur les chefs-d'œuvre (4), » n'hésitait pas, quatre ans plus tard, à *refaire* le *Freischütz*.

(1) *Les Débats*, 9 décembre 1824.
(2) *Le Constitutionnel*, 9 décembre 1824.
(3) Voir Bertrand, *loc. cit.*
(4) Castil-Blaze, *De l'opéra en France*. Paris, 1820.

Dans le feuilleton des *Débats* du 23 décembre 1824, c'est-à-dire après la seconde représentation, il avoue simplement et ingénuement son intervention. Le morceau vaut la peine d'être cité : « Le pauvre Max est sans cesse tourmenté par ses noires pensées. Les traducteurs ont voulu que Tony, son remplaçant dans la pièce française, se montrât heureux un instant. Un *joli duo d'Euryanthe* est venu leur prêter son concours, et son expression vive et douce contraste avec la couleur sombre et le mouvement agité du trio qui le suit. » Et puis, il faut bien flatter les petites manies du public; celui-ci, surpris que le morceau de l'apparition de Robin, « présenté d'abord sous des formes colossales, se terminât sans la participation des voix, a paru désirer que le chœur vînt animer cette péroraison et lui prêter son énergie. Des parties vocales ajoutées à la symphonie ont produit un effet excellent à la deuxième représentation ». Qui ne voit là un résultat de l'éducation donnée au public par la musique italienne, dont les inévitables *crescendo* clôturent les actes dans leur tapage convenu ? La *Prière*, « quoique belle », paraissait trop longue ; on lui supprime sa seconde partie, et on abrège le dernier finale, qui est « interminable » dans la pièce allemande (1).

Moyennant ces *légères* transformations, *Robin des Bois* ne trouve bientôt plus que des partisans et même des admirateurs, car il est juste de reconnaître que la presse sait en discerner l'esthétique avec beaucoup d'exactitude. C'est ainsi qu'elle n'hésite pas à signaler les trois caractéristiques principales de l'œuvre de Weber, germanisme, naturisme pittoresque, poésie des timbres et des sonorités.

(1) *Les Débats*, 23 décembre 1824.

Le plus grand nombre des auditeurs est frappé par le côté « grave et sérieux » de la musique, par la tournure langoureuse et mélancolique que présentent jusqu'aux airs « gais » (1). Un sentiment très net, celui du « germanisme », se fait jour à travers les articles contemporains. Voici, en effet, ce qu'écrivait *le Globe* : « Dans les compositions entendues antérieurement, l'école allemande était représentée, mais non pas la nation allemande », et le critique de soutenir que « le germanisme musical ne paraît ni dans Haydn ni dans Beethoven ». Il considère l'apparition du *Freischütz* comme un événement national, comparable à celui qui s'affirma dans Goetz de Berlinchingen. « La nation tout entière avait trouvé dans son nouveau chantre l'écho de ses propres pensées. Jamais pièce n'obtint un succès aussi passionné et aussi populaire. Je partage cet enthousiasme. Sans doute, le *Freischütz* présente bien des imperfections et bien des taches ; le style en est souvent lourd et embarrassé, mais il respire son origine allemande. Tout ce que la fantaisie des voix de Bohème et de Bavière a pu inventer de gracieux, de vif, d'imprévu, se retrouve en abrégé dans ces délicieuses mélodies, tandis que cette harmonie mystérieuse fait apparaître tous les familiers fantastiques de l'esprit des ténèbres (2). » Il y a dans cette analyse, à côté d'erreurs de détail qu'il faut pardonner à l'époque, des notations exactes, qui prouvent qu'on a compris le caractère tout particulier du nouvel opéra.

Le vocabulaire laisse percer des témoignages d'impressions très justes. On nous parle « d'effets vaporeux », de « fraîcheur sylvestre ». Avec la féerie et le

(1) *Le Constitutionnel*, 20 décembre 1824.
(2) *Le Globe*, 29 mai 1830.

mystère, le sentiment de la nature agrandi et vivifié découvre soudain des horizons inconnus. Il n'éprouve plus le besoin d'incarner les forces naturelles dans des formes humaines. Les bois ne recèlent plus d'hamadryades, et point n'est besoin de nymphes pour idéaliser les halliers. On se laisse envelopper par les puissances anonymes de l'Univers, et on s'enfonce au sein de l'atmosphère féconde de la vie primitive.

« Dans *Don Juan*, écrit justement Scudo, l'âme solitaire et absolue s'exprime par la mélodie vocale, que l'orchestre suit et accompagne comme un esclave, tandis que, dans le *Freischütz*, l'homme est en communion avec la nature (1). » La musique, de descriptive qu'elle s'efforçait de se montrer, se transforme en musique impressionniste ; toute une poésie auditive chante l'âme des bois et des solitudes, et se sert des bruits physiques, non plus en vue d'un décalque plus ou moins approximatif, mais comme d'un puissant instrument de suggestion. « L'orchestre, dit M. Lucas, nous parle surtout des influences occultes qui commandent à la vie (2). »

En poursuivant à l'Odéon sa glorieuse carrière de 327 représentations, le *Freischütz* tenait lieu de réactif au goût musical. Il permettait de mesurer le chemin parcouru dans l'évolution de ce que nous appellerons la « perception instrumentale ». C'est que le sentiment du pittoresque se précise chez l'auditeur, qui trouve « dans l'orchestre une voix nouvelle » pour le lui exprimer (3). A travers le flux et le reflux des sonorités, sous la résonance mystérieuse des accords, le public découvre une

(1) P. Scudo, *Critique et littérature musicales*, 1855.

(2) Eusèbe Lucas, *les Concerts classiques en France*.

(3) Blaze de Bury, *le Romantisme*.

foule de moyens expressifs, et la musique harmonique marque un stade caractéristique de la déshumanisation de l'art, car l'accord a quelque chose d'impersonnel dans quoi se fondent les individualités contingentes. Il fait appel à un phénomène physique, à la résonance, et existe indépendamment de tout individu mélodique.

Si comme le dit Helmholtz, « la masse tout entière des sons et des transitions harmoniques doit présenter une affinité étroite et toujours appréciable avec une tonique librement choisie, qui doit être à la fois le point de départ et le point d'arrivée de tout l'ensemble des sons » (1), l'auditeur s'attache à ce pivot sonore et s'intéresse aux mouvements d'attraction et de répulsion dessinés par les sonorités complexes, auxquelles il prête une fonction analogue à celle que remplit l'atmosphère à l'égard des êtres vivants. La musique harmonique exprime le milieu, situe les individus mélodiques, les éclaire et les obscurcit tour à tour.

De plus, chaque personnage du drame se découpe nettement au milieu des émanations de l'orchestre; le caractère individualiste du lyrisme romantique sculpte des personnalités bien marquées, que rehaussent la couleur instrumentale et la poésie expressive des différents timbres.

L'auditeur admire avec Berlioz « la longue mélodie gémissante jetée par la clarinette au travers du trémolo de l'orchestre, dans l'ouverture du *Freischütz*, comme la plainte du vent dans les profondeurs des bois ». Castil-Blaze signale « les traits caractéristiques attachés à un personnage redouté, qui signalent sa présence ou son

(1) Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*. Traduction Guéroult. Paris, 1868.

arrivée, et font une vive impression sur l'âme du spectateur » (1). Esquissée par Mozart dans *la Flûte enchantée*, précisée par les tierces typiques qui accompagnent le *Leporello* de *Don Juan*, l'individualité musicale s'accuse et se fortifie dans la musique de Weber.

En même temps que le Romantisme élargit et approfondit la psychologie des auditeurs, ceux-ci deviennent plus sensibles aux métaphores, dont nous avons signalé l'apparition au chapitre précédent, métaphores fondées sur des analogies d'impressions et sur des simultanéités de sensations. La formule de *l'imitation de la nature* commence à être trop étroite, puisque le plaisir ressenti ne se fonde plus sur une reconnaissance ou une comparaison opérée au moyen du même organe sensoriel, mais bien sur des équivalences de sensations douées des mêmes modalités. On pénètre ainsi davantage dans l'intimité des symphonies de Beethoven, en lesquelles se découvrent d'admirables paysages d'émotions : « Les symphonies de Beethoven, déclarent *les Débats*, présentent la réunion de toutes les puissances musicales... C'est une conversation animée à laquelle tous les instruments prennent une part active » ; « la diversité des *accents* et des *caractères*, et l'artifice admirable avec lequel les contrastes sont préparés, les surprises causées par le retour d'un motif que l'on avait cru perdu et qui vient se mêler à un tableau déjà bien riche (2), » sont goûtés par un public plus nombreux et plus passionné. « Beethoven, disait-on, est plus émouvant que Mozart, parce que l'attention est moins occupée de l'artiste (3). »

(1) *Les Débats*, 23 décembre 1824.

(2) *Idem*, 1er juin 1827.

(3) Aloys Schlosser, *Revue de Paris*, 1831.

N'est-ce pas là un symptôme caractéristique des progrès de la culture musicale ?

Lorsque la Société des Concerts du Conservatoire donne pour la première fois, le 27 mars 1831, la *Symphonie avec chœur*, le public, quoique désorienté par les proportions inusitées de l'œuvre, sent bien que le « monstre » recèle tout un monde. Fétis s'indignait, à ce propos, que « la plupart des théoriciens et des savants introduisissent dans le langage des arts, et jusque dans la musique, les procédés et les formes philosophiques du platonicisme et de l'école de Kant » (1). Mais, n'était-ce point là s'insurger contre le Romantisme tout entier ? En cherchant à découvrir le sens symbolique de l'œuvre, en cultivant ces associations d'idées que Théophile Gautier a, le premier, appelées des *transpositions*, la critique n'obéissait-elle pas, malgré elle, à la poussée du mouvement intellectuel contemporain ?

Ainsi, la symphonie classique, d'une part, l'opéra romantique, d'une autre, viennent nous initier à la pensée musicale allemande, à sa logique, à sa grammaire, à sa rhétorique. Pour accaparer nos intelligences, la symphonie classique utilise nombre de principes hérités du dix-huitième siècle, tandis que l'opéra webérien, encore que très classique dans la forme, pénètre chez nous comme conséquence naturelle du grand mouvement de rajeunissement littéraire. Et, de cette double action, naît une sorte de tyrannie pédagogique et formelle qui pèsera sur nos compositeurs et nos professionnels, qui régentera l'esprit de notre Conservatoire, et qui fournira aux « amateurs » le prisme à travers lequel ils seront tentés de

(1) *Revue musicale* 1831, à propos d'un extrait de la *Gazette musicale de Berlin*.

décomposer toute musique. Le goût français va osciller maintenant entre deux pôles, le pôle italien et le pôle allemand, et, de même que l'alluvion ultramontaine couvrait nos dix-septième et dix-huitième siècles, voici au dix-neuvième que se forme une alluvion allemande avec laquelle il faudra bientôt compter.

CHAPITRE VIII

LA MUSIQUE A SUCCÈS

Si le romantisme, ainsi que nous venons de le voir, a créé une disposition d'esprit favorable au développement du goût instrumental, certains de ses principes mêmes engagèrent l'art dans une fausse voie et en déterminèrent la plus fâcheuse stagnation. L'individualisme romantique, dans sa subjectivité absolue, portait, en effet, à l'égoïsme des sensations, à la satisfaction immédiate du bèsoin esthétique et s'accommodait ainsi fort bien du sensualisme accusé par la musique italienne. Loin de s'opposer à sa conception artistique, l'arabesque de la mélodie vocale et le culte de la virtuosité devaient au contraire s'y ajuster par leur côté fantaisiste et pittoresque.

Stendhal, qui réalise assez exactement le type du dilettante de son temps, proclame que la musique n'est qu'une jouissance physique : Le beau, c'est ce qui plaît, car l'œuvre d'art n'admet d'autre critérium que les sensations qu'elle détermine : « Le romanticisme, écrivait l'auteur de *la Vie de Rossini*, est l'art de présenter aux

peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus de plaisir possible à leurs arrière-grands-pères (1). » Ces observations de Stendhal présentent un vif intérêt, en ce qu'elles fournissent de bons renseignements sur l'état des esprits, l'état des idées et l'état des préjugés en France vers 1830. Son scepticisme esthétique lui faisait déclarer que « le beau idéal change tous les trente ans en musique, et que les œuvres anciennes ne font encore plaisir que par les souvenirs qu'elles évoquent », opinion que partageaient beaucoup de dilettanti ; on pouvait lire dans *les Débats* que, « si nous applaudissons de vieux opéras, c'est parce que notre imagination se porte à l'époque où ils ont été composés, et que ces compositions n'auraient aucun succès, si elles étaient représentées pour la première fois » (2). « En thèse générale, dit à son tour M. Gail, les compositeurs qui, par tout pays, obtiennent de la vogue, ont cause gagnée et doivent faire loi, car le grand but des arts est de plaire. » Nous voyons ainsi se dessiner la thèse du succès avant tout ; on n'examine pas si le goût du public s'est parfois jeté dans de regrettables aberrations et « si la mode, qui exerce son empire sur tout et amène d'éternelles fluctuations, ne met pas successivement en faveur certaines choses qui seront un ridicule de l'époque. On peut faire le procès de son siècle et le juger ; mais ce n'est pas l'affaire d'un artiste ; la sienne est de réussir et, après tout, on n'y parvient jamais sans un mérite réel (3). »

Sans doute, le romantisme affichait les intentions les

(1) Stendhal, *Racine et Shakespeare.*
(2) *Débats*, 20 février 1823.
(3) J. Gail, *Réflexions sur le goût musical en France*, 1832.

plus louables, car le renouvellement périodique de l'art est une nécessité inéluctable qu'on ne saurait trop proclamer ; mais il convient de ne pas équivoquer sur le sens de la nouveauté et d'envisager, avant toute autre considération, l'art comme un moyen d'éducation du public, au lieu de le rapetisser à ses exigences immédiates. Deux maîtres éminents à plus d'un titre, Rossini et Meyerbeer, n'eurent point de leur rôle la haute idée qui dirige les artistes vraiment créateurs ; il se bornèrent à se mettre à la remorque de la mode, à écrire pour le public et non pour l'art, et à servir à leurs contemporains les mets dont ceux-ci se montraient friands. Alors que Rossini, voyant tout en allégresse, s'attache à cultiver le goût vocal et réveille la propension à la virtuosité, que l'influence de la musique allemande commençait à peine à atténuer, Meyerbeer place son idéal dans l'assemblage, parfois puissant, mais le plus souvent artificiel, des éléments esthétiques acquis par le public (1).

Nous allons donc étudier une période de « succès », pendant laquelle les auditeurs accordent aux œuvres une adhésion immédiate et tapageuse.

I

Rien n'était plus favorable au développement d'une musique facile que l'état général des esprits aux environs de 1830. « Le mot d'ordre universel, lit-on dans

(1) Balzac, dans *Gambara*, met dans la bouche d'un de ses personnages d'amères critiques de l'inertie de pensée de l'école italienne qui a perdu de vue la haute mission de l'art, pour conquérir la vogue. « Cette vogue, ajoute-t-il, est un escamotage de carrefour. » (*Gambara*, p. 89, éd. Furne).

l'*Étoile* est : Usons de la vie, pressons-nous d'exister. Rossini et Horace Vernet donnent à la musique et à la peinture la même facilité d'exécution. Représentants du génie de leur temps dans le domaine des arts, ils défient la postérité ; leurs séductions s'adressent au moment précis de leur temps (1). »

Débarrassé du cauchemar épique dont l'Empereur avait terrifié l'Europe, le public français se livrait sans entraves à la joie de vivre et de jouir, en parfaite tranquillité, d'une paix réparatrice ; il devait applaudir un musicien gai et d'une fécondité telle qu'elle tenait du prodige. Les opéras de Rossini, fabriqués à l'emporte-pièce, se succédaient en un flux incessant qui finissait par provoquer la plaisanterie. Un Anglais encouragé par leur succès se proposait, racontait-on, d'appliquer à la confection de la musique le procédé de la machine à vapeur. « Il fallait, dit d'Ortigue, rendre l'art plus facile plutôt que le simplifier ; il fallait moins de vérité et plus d'effet ; il fallait un auteur qui fût compris tout de suite sans qu'il fût besoin de l'étudier (2). »

L'italianisme avait poussé au fond du grand public des racines si puissantes, qu'il était toujours prêt à de nouvelles et luxuriantes floraisons. Remarquons, en effet, que l'action salutaire de la musique allemande ne s'exerçait, somme toute, que sur un nombre assez restreint d'auditeurs, abonnés des concerts du Conservatoire ou assidus à suivre les autres manifestations symphoniques. « Quelque mouvement que les grandes compositions instrumentales et dramatiques de l'Allemagne aient imprimé, dans ces derniers temps, à quelques intelligences d'élite, écrivait d'Ortigue, il n'en est pas moins vrai qu'aux yeux de la masse des

(1) *L'Étoile*, 17 janvier 1826.
(2) D'Ortigue, *la Guerre des dilettanti*.

esprits, elles n'ont pu ébranler encore la centralisation en France de la musique ultramontaine (1). » Celle-ci continuant à jouer son rôle de résistance passive, il importe, avant d'aborder le problème rossinien, d'essayer d'en déterminer les raisons (2).

Ces raisons sont de deux sortes : les unes proviennent des conditions psychologiques que nous avons esquissées plus haut, du besoin de détente, de laisser aller qui avait suivi l'époque tragique du Consulat et de l'Empire ; les autres résultaient soit de l'excellence des virtuoses italiens, soit d'une harmonie préétablie entre le système musical de l'école ultramontaine et les goûts superficiels de la classe élégante de la société ; elles s'associaient à l'idée de ce qui est réputé de bon ton ; elles se fondaient sur des préjugés musicaux et des notions inexactes des principes élémentaires de la musique.

Snobisme et ignorance, tels paraissent être, en effet, les plus fermes soutiens de l'italianisme. « C'est de ce système, dit d'Ortigue, que sont issues les notions qui ont passé dans les idées communes, et d'après lesquelles on formule ce qu'on entend par mélodie. harmonie, rythme, carrure, expression, etc. » Déposées par

(1) D'Ortigue, *Du Théâtre italien et de son influence sur le goût musical français*, 1840.

(2) Dans son *Histoire de la musique depuis Beethoven*, M. Hugo Riemann remarque que l'apparition du rossinisme, tout en constituant un fait regrettable, s'explique aisément par l'insuffisance de la pénétration des idées réformatrices en matière d'opéra, dans la masse du public.

« L'Italie, dit à son tour M. Pellet, a toujours eu sur nous une influence fatale. Ses productions ont un caractère et une physionomie tellement entraînantes que notre admiration ne connaît plus de bornes. » (A. Pellet, *Essai sur l'opéra en France depuis Lully jusqu'à nos jours*, 1875.)

la force de l'habitude dans le public moyen, ces idées vagues et superficielles égaraient le goût dans un dédale d'à peu près, de définitions incomplètes ou erronées qui arrêtaient le progrès artistique. Tout le monde parlait de mélodie, d'harmonie, de rythme sans trop connaître le vrai sens de ces vocables.

Qu'entendait-on par mélodie ? « C'était toute série de sons à nu, plus ou moins distinguée, plus ou moins triviale et toujours symétrique, accompagnée de deux ou trois accords plaqués, ornée d'enjolivements et de fioritures, et surchargée de ces appogiatures qui dissimulent la pauvreté de l'idée (1). » Sans doute, les dilettanti ne confondaient pas tous la mélodie avec les roulades, mais ils attribuaient tous cette qualification à *l'air* et baptisaient du nom de musique chantante « ce qui n'est à proprement parler que de la musique dansante ».

Qu'arrivait-il alors ? Les oreilles familiarisées avec la forme invariable de l'air, avec ses repos forcés, avec ses terminaisons stéréotypées, quelque différente que fût l'expression du morceau, se trouvaient désorientées en présence de toute phrase musicale d'allure plus libre.

Il y avait aussi la carrure que les classicistes déclaraient indispensable à l'idée d'ordre qui doit présider à toute composition; et ces mêmes classicistes invoquaient la nature, comme s'il y avait jamais eu de symétrie dans la nature. On divisait les musiciens en deux camps : ceux qui rompaient des lances en faveur de la régularité, et ceux qui prônaient l'irrégularité (2). C'était une grosse affaire. Grétry se voyait

(1) D'Ortigue, *Du Théâtre italien. Loc. cit.*

(2) Kiesewetter a montré, l'un des premiers, comment l'Ecole napolitaine se proposait la régularisation raisonnée de la mélodie et une nouvelle combinaison symétrique des airs. Elle jugeait la phrase musicale trop courte. L'air fut alors construit

vivement reprocher ses phrases irrégulières, et Castil-Blaze l'en critiquait vertement. « Je suppose, dit l'incorrigible arrangeur, à propos de *Panurge*, qu'un *virtuose* veuille retoucher l'ouverture, dont les mélodies sont si belles et si mal ajustées. Le morceau commence par une phrase de quatre mesures d'un caractère noble. Cette phrase ne reçoit point la réponse qu'elle mérite et il s'ensuit une période « qui se traîne plutôt qu'elle ne marche, son repos s'effectuant sur la cinquième mesure. Le *correcteur* ne s'arrêtera-t-il pas à cette irrégularité? Ne cherchera-t-il pas à *carrer* la phrase et à lui donner ainsi le caractère, le rythme, la physionomie du motif principal (1) ? » Castil-Blaze parle du rythme, et bien d'autres « connaisseurs » en parlaient avec lui. Or, rien de plus faux que l'idée qui régnait alors en matière de rythme. L'Ecole italienne ne faisait pas autre chose que de confondre perpétuellement le rythme avec la mesure ; elle frappait un coup de grosse caisse sur le temps fort et inoculait ainsi au public le sentiment tyrannique de la barre de mesure. Dans la *Gazette musicale*, M. Boisselot s'élevait contre cette erreur : « Si, par rythme, on entend une sorte d'arran-

sur une mélodie principale, à laquelle succédaient un deuxième et même un troisième motif nécessaire, pourvu qu'il fût semblable au premier. Ces motifs traités différemment étaient écrits dans des tons divers en relation entre eux; ils étaient représentés encore une fois dans le ton principal, après quoi, la première partie de l'air était terminée par ce qu'on appelait la *cadence*.

La deuxième partie consistait en une période assez courte, prise d'ordinaire parmi les motifs de la première et présentée dans un ton assez différent du ton principal. Après la *cadence*, qui terminait le tout, arrivait le *da capo*, ou répétition de la première partie. (Voir KIESEWETTER, *Geschichte der europœisch-abendlœndischen, oder unserer heutigen Musik*, 1834.)

(1) CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, 1820.

gement symétrique par lequel les phrases correspondent de quatre en quatre mesures, sur un dessin fortement cadencé, la question devient beaucoup plus claire : il ne s'agit plus du rythme, mais bien d'un rythme (1). »

Quant à l'harmonie, on en faisait une entité qui s'opposait radicalement à la mélodie, sans que personne sût d'ailleurs pourquoi celle-ci devait régner sur celle-là, et la critique se trouvait ainsi en possession d'un excellent procédé de rhétorique. On considérait ces deux entités comme étrangères l'une à l'autre, sans se douter que l'expression résulte de toutes les deux et que « l'impression profonde qui résulte de la musique, est quelque chose de si mystérieux et de si insaisissable qu'elle se dérobe à l'analyse, et que les oreilles les plus exercées ne savent auquel des deux éléments elle doit être attribuée » (2).

En présence de pareilles dispositions esthétiques, Rossini sut au plus haut degré utiliser les qualités superficielles et brillantes que l'on prêtait à la musique italienne. Son action se doit envisager comme un phénomène de réaction, comme un recul du sens de l'expression dans le drame lyrique. Il saisit fort bien l'esprit de son siècle et, en parfait manœuvrier, mit à contribution toutes les idées courantes de l'époque, y compris celles que l'usage de la musique allemande avait sanctionnées (3).

C'est ainsi qu'il s'efforce de se rapprocher de Mozart, et cette tendance n'avait pas échappé à ses contempo-

(1) *Gazette musicale,* 16 septembre 1838.

(2) D'Ortigue, *Du Théâtre italien*, etc.

(3) « Rossini, remarquait d'Ortigue, ne s'adresse qu'aux demi-savants, ceux-là seuls retiendront une cavatine... Rossini et Voltaire semblent avoir été faits, en tout, pour ces esprits qui ne jugent que sur des apparences. » (D'Ortigue, *la Guerre des dilettanti.*)

rains, puisque Stendhal déclare qu'il a voulu pratiquer le « style fort des Allemands ». D'autres témoignages permettent de juger l'influence qu'exerça l'auteur de *Don Juan* sur le compositeur italien. Au moment où Rossini fait son apparition sur la scène parisienne, « ressembler à Mozart est le vœu le plus cher de tout musicien ». « Veut-on exprimer, par exemple, combien un air est touchant: c'est du Mozart, s'écrie-t-on d'une voix unanime; exécute-t-on un de ces brillants finale qui excitent les transports de la multitude dans quelques opéras modernes, les connaisseurs se disent : sans le finale du 1er acte de *Don Juan,* celui-ci n'existerait pas. Et on peut indiquer, en effet, les endroits les plus saillants de l'imitation ou de la copie (1). » Rossini n'a garde d'oublier cette concession au goût régnant. Ses panégyristes le défendent, d'ailleurs, avec trop d'âpreté de tout désir d'imitation pour que celui-ci ne soit pas évident. M. Imbert de Laphalèque insiste sur ce fait que Mozart, tout en ayant soin de ne pas négliger le mouvement mélodique, l'a bien rarement approprié à la voix et s'est mis souvent en contradiction avec les règles et les possibilités de la vocalisation (2). Que Mozart ait traité la voix instrumentalement, cela n'empêche que par son style, par son culte de l'ornement et de la vocalise, il ne soit le plus italianisant des Allemands. Scudo a justement remarqué que Rossini prend le drame lyrique au point où l'a laissé Mozart, et que, peut-être sans s'en douter, il est le véritable successeur du compositeur des *Nozze*. Il écrit mieux que Mozart pour la voix; sa phrase mélodique est plus longue et plus facile (3), mais il travaille dans sa manière avec une

(1) *L'Étoile,* 25 mai 1826.
(2) Imbert de Laphalèque, *Revue de Paris,* 1829.
(3) P. Scudo, *Critique et littérature musicales.*

telle persévérance que Stendahl, au sortir de la représentation de *Zelmira*, soutenait qu'il marchait à la rencontre du maître de Salzbourg et qu'il « finirait par être plus Allemand que Beethoven » (1).

De nombreuses analogies se font jour entre le style de Rossini et celui de Mozart. L'ouverture de *Guillaume Tell* veut être un prologue au drame, comme celle de *Don Juan*, et présente la même coupe et la même succession de mouvements. Entre les thèmes de Zerline et de Mazetto (Duo du 1er acte) et la cavatine de Figaro, la parenté rythmique éclate avec évidence. Rossini manie les triolets à la façon de Mozart, soit qu'il les emploie à la basse comme figures d'accompagnement pour ponctuer des récits (Récit de Guillaume), soit qu'il les dispose en guirlandes dans les parties hautes. Comparez la pantomime sonore du duel dans *Don Juan* avec celle de la scène de la flèche dans *Guillaume*; les procédés découlent de la même conception architecturale. On pourrait multiplier les exemples et souligner objectivement les contacts qu'offrent les deux Maîtres. Il est des formules qui se trouvent à la fois chez l'un et chez l'autre sans modification essentielle comme telle succession de notes répétées suivie d'un rapide grupetto : formule courante, dira-t-on, formule dans l'air; c'est justement à ce caractère d'actualité que Rossini prête l'attention la plus suivie. Sa musique « est éminemment romantique, affirme Stendhal, parce qu'elle est calculée sur nos besoins actuels »; elle « s'accommode fort bien du bel arrangement du théâtre de Paris ; dans tous les sens possibles, c'est de la musique faite exprès pour la France (2) ».

Les impressions des contemporains vont nous ren-

(1) Stendhal, *Vie de Rossini*, p. 296, éd. Calmann Lévy.
(2) *Ibid.*, pp., 263, 307.

seigner, d'ailleurs, sur sa rapide popularité. Au début, règne une certaine froideur; la représentation de *l'Italienne à Alger*, à Favart, sous la direction de M. Catalini, a lieu devant une salle presque vide; les quelques auditeurs qui avaient découvert à Rossini « un talent prodigieux », furent taxés d'extravagance; « on les montrait du doigt », clame Laphalèque indigné (1). Mais bientôt le vent change, et les graves *Débats*, après la première du *Barbier*, insinuent que les compatriotes « del signor Rossini » pourraient bien avoir raison et que leur admiration n'est pas tout à fait de l'engouement (2). La *Gazza ladra* s'affirme « brillante et pathétique ». Sans doute, quelques réserves pointent çà et là, mais ne s'affirment que timidement: l'auteur n'a pas exprimé toujours le sens des paroles; il a écrit en valse l'air de fureur du Podestat, et il se laisse entraîner aux belles phrases sans souci de la vérité dramatique (3). Peu importe, l'élan est donné et ne faiblira plus. La *Revue musicale* de Fétis embrasse le Rossinisme, et Castil-Blaze rabroue sévèrement les écrivains qui appliquaient au Maître de Pesaro les reproches justement adressés à nos vieux fredons. Les roulades de Rossini avaient un tour, une grâce particulière : « elles sont disposées habilement et mêlées adroitement à des chants simples, ou coupées par des traits d'orchestre et des entrées de chœur », tandis que nos anciens airs à roulades ne pouvaient s'assimiler qu'à de mauvais concertos de flûte mal écrits pour les voix (4). Fétis, lui-même, se montrait plein d'indulgence pour les fioritures, et

(1) Imbert de Laphalèque, *loc. cit.*

(2) *Les Débats*, 13 décembre 1819.

(3) *Idem*, 18 septembre 1821.

(4) *Idem*, 22 août 1826.

prétendait que le goût du chant domine notre société, que Mozart a semé de traits ses partitions, et enfin que si « on n'amuse pas le public, il s'éloigne » (1).

Rossini s'entend à merveille à cultiver le succès ; ses partisans eux-mêmes le reconnaissent. « Rossini, écrit Fétis, n'a pas tardé à remarquer ce qui était agréable ou ce qui déplaisait au public pour lequel il écrivait, et bientôt il prit la résolution d'éviter l'un et de rechercher l'autre (2). » Et le pontife d'ajouter cruellement : « Ces sortes de calculs se font rarement chez les hommes de génie. » N'importe ; il est des procédés qui plaisent, Rossini les appliquera systématiquement, sans les modifier, quelque monotonie qui s'en suive. Le crescendo fait de l'effet : il ne l'a pas inventé, puisqu'il remonte à Mosca, mais il le répète à satiété ; les strettes, les rythmes symétriques, employés avec obstination dans les derniers mouvements, soulèvent l'enthousiasme du public et, pour parler comme l'*Étoile*, entraînent : « cette ivresse, ces bruyants transports provoqués par des moyens qui ne sont pas toujours légitimes (3). » Rossini ne manque jamais d'en faire usage (4) ; il accompagne en accords plaqués,

(1) M. Merle soutient la même thèse : « La meilleure musique est celle qui plaît au public ; aussi, l'Administration de l'Opéra ne doit-elle s'adresser qu'à des réputations faites. » (*Revue musicale*, 1827.)

(2) Fétis, *Revue musicale*, 1827.

(3) *L'Étoile*, 14 mars 1826. Berlioz a relevé d'amusante façon l'architecture des « chœurs fictifs » de l'École italienne, dans lesquels le chant est dans l'orchestre alors que les parties vocales « n'exécutent qu'un remplissage d'harmonie dépourvu d'intérêt ». (*Les Débats*, 27 septembre 1835.)

(4) On peut se rendre compte de la perversion du goût produite par les « trucs » de Rossini en lisant dans *les Débats* le compte rendu de la première du *Mariage de Figaro*, de Beau-

détachés par les instruments à vent, à l'imitation de Mozart, dans l'andante de la symphonie en ut, et module au mode mineur de la tierce supérieure, procédé imaginé par Majo.

Quelques grincheux soulignent la pauvreté et la monotonie de cette facture : « Assez longtemps, il a dormi sur ses éternelles appogiatures qui fatiguent l'oreille, quand elles ne la déchirent pas, sur ses fastidieuses transpositions de chant à la seconde du ton, sur ses repos si prévus à la tierce supérieure, sur ses transitions rebattues, taillées à coups de sixtes augmentées, sur les *aboyants* tutti de ses finales, sur ses traits d'accompagnement promenés à satiété de la tonique à la dominante et vice versa, sur ses plagiats, ses quintes de suite, etc. (1). » Le Dieu méprise ses obscurs blasphémateurs et poursuit triomphalement sa carrière (2).

marchais, paroles ajustées sur la musique de Mozart par Castil-Blaze (Odéon, 24 juillet 1826).

« L'emploi trop fréquent, je puis même dire l'abus, que l'on fait des grands effets d'orchestre, des trombones, des timbales, des triangles et des roulades surtout, a corrompu le goût. Le public, accoutumé à ces masses imposantes déployées trop souvent à contre-sens, à ces cadences ambitieuses et uniformes qui terminent maintenant les airs et les duos, est surpris de ne point trouver chez Mozart le *crescendo d'usage* et la *roulade*, qui semble avoir seule le droit de lui arracher des applaudissements. »

(1) *Guerre aux Rossinistes*, 1821.

(2) On a beau l'appeler *Crescendo* et *Vacarmini*, les « jeunes virtuoses accoutumés à une musique ravissante et favorable à l'emploi de toutes les ressources acquises », délaissent le vieux répertoire pour se livrer pieds et poings liés à l'enchanteur. Ils craindraient de « corrompre leur goût et leur style en se chargeant la mémoire des airs syllabiques, écrits jadis pour des *routiniers*. » (Voir *les Débats*, 20 février 1823, article signé des XXX fatidiques.)

Et quelle habileté jusque dans le choix des sujets ! *Le Siège de Corinthe*, ancien *Maometto II* transformé, n'est qu'une pièce de circonstance qui flatte le philhellénisme des libéraux hypnotisés par le siège de Missolonghi, et le chauvinisme trouvera son compte dans la grande scène de la bénédiction des drapeaux. M. de Barante venait de lancer le théâtre de Schiller. Vite, Rossini saisit l'occasion qui se présente, et s'empare de *Guillaume Tell*, « séduit sans doute, remarque M. Chouquet, par la grandeur du sujet autant que par le vent de libéralisme qui soufflait. On fêtait le souvenir de Masaniello ; il faudrait bien accueillir avec enthousiasme le libérateur de la Suisse » (1). En ce temps de bon romantisme troubadour, où fleurit la romance sentimentale, Rossini prétend lui aussi à la simili-exactitude historique. Lisez dans *les Débats* l'analyse d'*Othello* ; dans la romance du Saule, la voix ne termine pas la phrase musicale, dont le complément se trouve à la ritournelle des flûtes. « Elle commence en sol mineur et s'arrête sur le relatif si ♭ ; cette *bizarrerie* n'est pas sans exemple dans les lais des anciens troubadours, et, en cela, Rossini s'est conformé à la vérité historique (2). » Voilà notre auteur passé musicographe et érudit : il devait bien en rire. Faut-il maintenant tirer parti de la vogue qui entoure la traduction des romans de Walter Scott ? Le Maître n'y faillira point et fera courir la foule à *la Dame du Lac*.

Ainsi, imitation des auteurs qui possèdent la faveur du public, usage de formules dont on peut escompter le dynamisme, souci de l'actualité, Rossini met tout en

(1) G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*.

(2) *Les Débats*, 5 août 1821.

œuvre pour atteindre au succès immédiat. On a dit qu'il avait transformé sa manière afin de l'harmoniser avec notre goût, « autant pour le flatter dans ce qu'il a de sensible, que pour le satisfaire dans ce qu'il a de plus noble (1) », et que *Guillaume Tell* marquait ce moment de sa carrière. Notre goût, nous le savons, c'est le goût de la mesure et de la clarté, c'est aussi et surtout, en matière dramatique, la recherche de la vérité d'expression; c'est enfin l'esprit, la grâce aimable, l'héroïsme appuyé sur la gaieté. Ajoutez à cela les apports romantiques, le besoin des sensations intenses, excessives et contradictoires, la soif de l'exotisme et du pittoresque, et vous aurez les éléments de l'état d'âme d'un auditeur des environs de 1830. Eh bien, Rossini n'avait guère d'efforts à faire pour se placer devant les multiples facettes de cet idéal.

De l'esprit, certes, il en a, et dans le genre bouffe il reste supérieur. Un journal de spectacles terminait ainsi un article sur *Othello* : « Les Mozart, les Cimarosa ne nous ont donné que de la musique; celle de Rossini est de l'esprit. » Mais il y en avait aussi, et du meilleur, dans les *Nozze* et dans *Don Juan*. Que l'on compare le rôle de Figaro et celui de Rosine du *Barbier* avec ceux de Zerline et de Mazetto de *Don Juan*, et on s'apercevra de l'application des mêmes procédés d'esprit musical. Tous ces 6/8 en notes piquées, ces légers triolets, ces trilles vrillants et rapides agrémentés de réflexions légères, cette allure pimpante et accorte sont bien figaresques et s'apparentent on ne peut mieux avec l'esprit de Beaumarchais.

La furia et l'entrain prestigieux du Maître flattent

(1) Beulé, *Éloge de Rossini.*

également l'auditeur, qui trouve dans le mouvement endiablé des ouvertures, dans le dynamisme violent des finales, les gestes éperdus et la grandiloquence tapageuse chers au romantisme.

Quant au sublime, le *Moniteur* le signalait à chaque page dans *Moïse* (1), et surtout dans la *Prière des Hébreux* et le finale du IIe acte, « morceau d'un effet inexprimable » (2). Le style de *Zelmira* atteignait au grandiose, M. de Laphalèque parlait de style magique, et *Sémiramide* trouvait des admirateurs forcenés. Ne s'avisaient-ils pas de comparer le flamboiement prodigieux de fioritures et de vocalises qui étincellent dans le rôle de la malheureuse Sémiramis, à l'ornementation de l'art oriental et de voir à travers ces inimaginables surcharges de virtuosité un souci consciencieux de couleur locale!

De même, dans *Guillaume Tell*, la chasse, les sonneries de cors, les tyroliennes, enthousiasmaient le public romantique. On découvrait un « air suisse » dans l'Ouverture et les effets d'échos étaient délicieux; ils faisaient partie d'un ensemble pittoresque d'une conception toute nouvelle et d'expression inédite. Convaincu que « l'expression en musique est un symbole et non un signe », Rossini cherchait plutôt à suggérer qu'à peindre et suivait en cela les errements de Weber. Seulement, il suggérait des images visuelles, parce que son tempérament d'Italien le prédisposait à ces images plus qu'à toutes autres. Ainsi que l'a justement noté M. Dauriac, « les qualités d'émotion disparaissent de son style chaque fois qu'il veut entrer de plain pied

(1) Au dire de Fétis, *Moïse* consomme une *révolution* à l'Opéra (*Revue musicale*, mars 1827.)

(2) *Moniteur*, 20 mars 1827.

dans l'âme d'un personnage sans appeler à son aide l'imagination visuelle, inspiratrice éventuelle de l'imagination sonore ou musicale » (1). Sans doute, Rossini était bien trop insouciant pour analyser ses sensations et pour chercher à déterminer de mystérieuses correspondances entre l'âme des choses et celle des hommes. Il a eu seulement l'intuition de la part importante qu'il convenait d'accorder au sentiment de la nature, et s'est instinctivement conformé aux propensions esthétiques qui dérivaient du romantisme. Mettant en scène une Suisse avec des lacs, des forêts et des glaciers, il lui fallait un orage, un pêcheur, des chasses de reîtres à travers les sapinières. Le décor grandiose et mélancolique du pays l'a obsédé visuellement, et il a restitué sa vision sous la forme conventionnelle et superficielle qui se trouvait adéquate à la tournure d'esprit de ses auditeurs. Et puis, il y avait une symphonie pastorale de Beethoven, avec un orage, et « les sentiments joyeux et remerciements à la Providence après la tempête », le tout sous les espèces d'un allegro tumultueux auquel succède la sérénité d'un allegretto. L'orage de *Guillaume Tell*, aux distances près, se taille sur le même modèle, et ici encore apparaît l'utilisation fructueuse d'impressions déjà acquises. En présence d'une page qui fait appel à ce capital intellectuel, aucun accès de misonéisme n'est à redouter, et le succès glissera tout naturellement sur la pente préparée par les prédécesseurs.

Tout au plus est-il possible de retrouver dans la « seconde manière » de Rossini une certaine simplification de l'allure de la mélodie. Il avait raboté ses airs, il avait pratiqué un débroussaillement intensif au sein de la forêt touffue des vocalises ; il avait débarrassé le

(1) Dauriac, *la Psychologie dans l'opéra français.*

chant des ornements parasites qui l'emcombraient et le défiguraient, et semblait s'ériger en schismatique de sa propre religion. « Ce qui frappe tout d'abord dans le nouvel opéra, assurait la presse, c'est que, par sa couleur générale, il ne ressemble en rien à ce que le grand Maître a composé jusqu'ici (1). » Certains regrettaient ce changement : « Que dira-t-on en Italie, dans ce pays léger et frivole où on aime tant le brillant et les roulades ? Que dira-t-on même en France ? Je ne sais ; mais il pourrait bien se faire que M. Rossini se fût trompé, lorsqu'il a cru que le goût de ce qu'on appelle rossinisme commençait à s'éteindre. » Ainsi s'exprimaient les dilettanti entichés du style à roulades. Le Maître n'avait-il pas déjà écrit etimposé ses fioritures, au lieu d'en abandonner l'initiative à la libre fantaisie des virtuoses ? Fétis estimait qu'en agissant de la sorte, Rossini détruisait la variété du chant et Stendhal se rangeait au même avis (2). Au reste, la réforme offrait plus d'inconvénients que d'avantages, car, sous prétexte de mettre un frein à la fureur inventive et déformante de l'interprète, elle accordait à la fioriture des lettres de grande naturalisation, puisqu'elle l'incorporait à la musique et la fixait définitivement. L'auteur en endos-

(1) Le *Moniteur*, 5 août 1829. Rossini « avait réellement adopté une manière tout à fait nouvelle », et le *Moniteur* se délectait naïvement des trouvailles de l'instrumentation : « Les instruments à cordes dominent comme dans la musique allemande, iet cependant les instruments à vent ne restent pas inactifs ; ls se mêlent à la conversation sans jamais ou presque jamais y faire de vacarme. »

De son côté, le *Globe* proclamait que : « De cette soirée date une ère nouvelle, non seulement pour la musique en France, mais encore pour la musique dramatique dans tous les pays. » (Le *Globe*, 5 août 1829.)

(2) *Vie de Rossini*, p. 265.

sait ainsi toute la responsabilité ; seulement il faisait un pas dans la voie d'une exécution plus stricte et plus musicale, et cela, afin d'accorder quelque chose au goût français.

En simplifiant son écriture par l'émondage des ornements, le Maître s'imaginait, sans doute, sacrifier à notre besoin de vérité expressive ; mais il accentuait encore par la multiplicité des mélodies, comme le remarque M. Quittard, le décousu de l'opéra italien et son caractère de collection arbitraire de thèmes mis à côté les uns des autres au hasard de l'inspiration. Cette multiplicité d'airs avait pour conséquence forcée la suppression du personnage musical, qu'elle faisait passer à travers une série mélodique incohérente, et auquel elle procurait un répertoire et non pas une existence.

Étant donné la tendance de l'auditeur moyen de 1830, l'abondance des phrases faciles passait pour la marque du génie ; leur clarté et leur précision suffisaient à satisfaire les aspirations nationales, car on les retenait facilement. Il n'en a pas fallu davantage pour faire admettre une transfiguration complète du génie de Rossini, alors que le nôtre se trouvait déjà à mi-route de l'idéal du maître italien.

II

Arrivons maintenant au type accompli du musicien à succès. Rossini, lui, peut arguer d'une certaine inconscience créatrice ; avec Meyerbeer, il en est tout autrement. Nous nous trouvons, en effet, ici devant une intelligence calculatrice et avisée, qui poursuit méthodiquement la conquête du public.

Enregistrons, d'abord, l'effet produit par ses œuvres,

nous chercherons ensuite à en dégager la signification. Leur apparition fut saluée comme une nouveauté : « Enfin ! voici du nouveau, clame le *Constitutionnel* (1). Ce ne sont plus ces anciens palais, ces antiques débris ;... ce n'est plus du Gluck abâtardi, du Mozard (*sic*) efféminé, ce n'est pas même du Rossini. » Selon le *Moniteur*, « Meyer Beer (*sic*) se joue avec l'unité dramatique, et s'il la reproduit sans cesse, c'est toujours sous des formes nouvelles et variées (2). » Bien qu'on range l'auteur dans l'école allemande, on lui reconnaît « une personnalité frappante. Il est lui, car dans ce siècle si avidement imitateur il n'a imité personne ». La *Gazette de France* reproduit la même appréciation : « Ce n'est point Gluck, ce n'est point Mozart, ce n'est point Cimarosa, ce n'est point Rossini, c'est Meyerbeer, avec une fraîcheur de génie, une vérité profonde, une suavité pittoresque et nouvelle (3). » Voilà donc un premier point acquis ; l'impression est neuve, la musique est originale.

En second lieu, on s'accorde à la trouver dramatique ; « jamais l'expression de la pensée n'est étouffée sous un luxe inutile et frivole ». Le compositeur manie la terreur de main de maître ; il y a dans *Robert* un chœur infernal qui saisit d'horreur, et que la critique qualifie simplement de « surhumain ». « Jamais nos musiciens, assure-t-elle, n'avaient donné pareille idée de l'enfer (4). » Le spectateur en éprouvait une émotion profonde. Au dernier acte de *Robert*, l'œuvre s'élève au « sublime », et le chœur religieux avec accompagnement d'orgue inspirait presque du recueillement ; tout le monde, en sortant du spectacle, s'écriait : c'est prodigieux ! Et

(1) *Constitutionnel*, 23 novembre 1831.
(2) *Le Moniteur*, 24 novembre 1831.
(3) *Gazette de France*, 25 novembre 1831.
(4) *Le Moniteur*, *loc. cit.*

quelle souplesse à se plier à l'expression des passions les plus différentes ! « Que de métamorphoses heureuses, écrit le *Moniteur* après la première des *Huguenots* (1). Tous les genres y sont représentés, non pas isolés, individualisés, jetés pêle-mêle, mais intimement unis, je dirai presque disciplinés, et marchant vers un but commun. »

Enfin, l'admiration du public va tout aussi franchement à l'orchestration. La musique de Meyerbeer savait à la fois être « savante et mélodieuse », déclarait l'*Étoile* (2). « C'est par l'orchestre, crie-t-on bien haut, que Meyerbeer manifeste une incontestable supériorité. » Il obtient de chaque instrument son maximum de rendement : « il a surtout interrogé les basses, pontifie le *Moniteur*, et celles-ci l'ont récompensé magnifiquement de l'espèce de prédilection qu'il professe pour elles (!) (3). » Les accompagnements confiés à la flûte et à la clarinette sont signalés, en raison de leur originalité qui ne nuit en rien à leur discrétion, car à aucun moment ils ne couvrent les voix; « il n'y a, au dire des *Débats*, ni scintillement coquet, ni effet ambitieux » (4). « Le génie dont l'auteur fait preuve dans son ouvrage, dit à son tour M. Pougin, la largeur de son inspiration, la hardiesse de son style, la majesté de ses accents enlevèrent le public et provoquèrent un succès foudroyant, tel qu'on n'en avait jamais vu. C'est de *Robert* que datent les recettes de 10.000 francs, fait qui ne s'était jamais produit à l'Opéra (5). » Telles sont les impressions d'ensemble ; elles reflètent bien un

(1) *Le Moniteur*, 1er mars 1836.
(2) *L'Etoile*, 13 mars 1826.
(3) *Le Moniteur*, 1er mars 1836.
(4) *Les Débats*, 6 décembre 1838.
(5) A. Pougin, *Meyerbeer. Notes biographiques*. Paris, 1864.

incontestable succès. Est-il exact de soutenir que Meyerbeer ait créé du nouveau ? Que faut-il penser de son pouvoir dramatique et de son expression instrumentale ? C'est ce qu'il importe d'examiner.

Évidemment, à première vue, l'aspect graphique des partitions de *Robert* et des *Huguenots* suffirait à les différencier des œuvres antérieures. Dans le texte musical surgissent, en effet, de plus grandes complications que chez Aubert et Rossini ; « style savant et compliqué », professait Scudo. Mais, en passant les compositions de Meyerbeer au crible d'un examen plus approfondi, il est facile de constater que ses innovations consistent surtout en innovations d'arrangement, plutôt qu'en créations proprement dites. La prétendue « nouveauté » de *Robert* semble due principalement au meilleur emploi que fit son auteur des conditions qui assuraient le triomphe de ses concurrents en succès.

Tout d'abord, le sujet offre-t-il, par lui-même, quelque nouveauté ? En aucune façon ; il est emprunté à la légende normande, et fort habilement choisi pour s'adapter au goût romantique de l'époque. Nous dirions même que le sujet de *Robert*, *en soi*, était mieux choisi comme canevas de drame lyrique, que ceux que Scribe procura par la suite à son collaborateur, car il offrait un excellent thème lyrique, repris depuis par Wagner, dans l'opposition du Bien et du Mal, du Ciel et de l'Enfer. De plus, le personnage de Robert était sympathique : « Il est prince et Français, écrivait la *Gazette de France*, brave, généreux, loyal, plein d'honneur, un peu léger, prompt à se passionner (1). » Considéré au point de vue du spectateur de 1830, le livret ne présentait que l'ordinaire cliché

(1) *Gazette de France*, 6 décembre 1831.

romantique et romanesque, avec son cortège de trouvères et de chevaliers, avec ses épisodes fantaisistes et hauts en couleur. La mise en œuvre de la terreur comptait de nombreux précédents, à commencer par le Commandeur de Mozart. Quant à l'effet produit par le chœur infernal, nous le mettons, avec M. Dauriac, sur le compte de la naïveté d'impression de nos pères.

Tous les auteurs s'accordent à reconnaître les merveilleuses facultés d'adaptation de Meyerbeer : « Tantôt, écrit M. Chouquet, il s'inspire de Weber et de Rossini, tantôt de Hændel et de Bach ; car, chose remarquable, cet esprit élevé semble avoir toujours eu besoin de s'imposer des modèles d'adoption au moment de concevoir une œuvre nouvelle (1). » Dans sa première manière, Meyerbeer est purement Italien et il ne dépouille ses habitudes de début qu'à son contact avec la France, faisant preuve en cela d'un opportunisme musical bien avisé. « Il ne livre rien au hasard, assure Scudo, et prévoit tout ce qu'il est possible de prévoir (2). » Nous n'avons plus ici affaire à un insouciant comme Rossini qui sentait d'instinct ce qui devait plaire. Meyerbeer élabore son œuvre savamment, méthodiquement ; « il combine avec soin ses effets, dont il fixe les moindres nuances », ainsi qu'en témoignent les nombreuses annotations dont il a semé ses partitions : « Suivez, écrit Blaze de Bury, jusque dans ses moindres variations, cette vive intelligence, et vous verrez comme tout y procède d'une façon complexe, Leibnitz dirait sphérique ; comme, en elle, le développement musical ne s'isole jamais de celui des autres facultés pensantes... Il sait ce que doit

(1) G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France.*

(2) Scudo, *loc. cit.*

être la musique du présent (1). » Aussi Scudo peut-il, à juste titre, qualifier l'auteur de *Robert* de « tacticien dramatique ».

Ces divers témoignages nous fixent donc sur l'attention prise par Meyerbeer à ne point heurter l'esprit de son temps. Pour essayer de se rendre compte de l'explosion d'enthousiasme qui accompagna ses opéras, il faut inventorier les éléments de jugement et les connaissances musicales départis au public de 1831.

Le Conservatoire, par ses « Exercices publics » d'abord, par les auditions de la « Société des concerts » ensuite, avait initié un public d'élite aux œuvres symphoniques allemandes. En 1831, sept des neuf symphonies de Beethoven figuraient sur les programmes, et le 27 mars de la même année, Paris prenait connaissance de l'immortelle *Neuvième* (2). Joignons-y quelques ouvertures, et nous aurons parcouru tout l'horizon beethovenien découvert à cette époque. Mozart était mieux connu; quant à Weber, ses opéras en rendaient le style plus populaire, et le Romantisme s'était emparé de sa musique pour émousser la rigueur des compositions dites classiques ; il ne se choquait pas des associations bà-

(1) Blaze de Bury (*Revue des Deux Mondes*, novembre 1859, *De l'esprit du temps à propos de musique*).

(2) Voici, par ordre chronologique, les dates des exécutions des Symphonies de Beethoven au Conservatoire :

1828. 9 mars. — Héroïque (3e).
— 13 avril. — Ut mineur (5e).
1829. 1er mars. — La (7e).
— 15 mars. — Pastorale (6e).
1830. 21 février. — Si ♭ (4e).
— 5 avril. — Ré (2e).
— 9 mai. — Ut majeur (1re).
1831. 27 mars. — Avec chœur (9e).
1832. 19 février. — Fa (8e).

tardes qui amalgament des fragments empruntés à des styles disparates, et accueillait, au contraire, très favorablement les innombrables *pots pourris* qui exaspéraient le purisme ingénu de Mendelssohn (1). De la symphonie allemande, on avait retenu toute une série d'impressions formelles, types de mouvements, formules rythmiques, etc., sans trop se soucier du lien supérieur qui les coordonnait en une harmonieuse unité. Dans ces conditions, un art mosaïste est assuré de ne pas être repoussé ; bien plus, il s'entendra qualifier de nouveau, de riche et d'original, et trouvera même une base esthétique dans le principe de la « conciliation des nationalités ». A en croire, en effet, d'Ortigue : « l'École italienne est douée du génie d'invention mélodique, et c'est chez elle qu'il conviendra de puiser les idées musicales proprement dites ; l'École française se signale par le génie de combinaison. Quant à l'Allemagne, elle réunit à ces deux génies celui de conception, c'est-à-dire celui de coordonner l'ensemble d'une composition sur une vaste échelle, sur des proportions harmoniques entre elles (2). » Nous avons laissé d'Ortigue exposer lui-même la doctrine de ce code culinaire, doctrine peu claire assurément, mais qui permet à un auteur, sous prétexte de composer une œuvre tendant à la perfection, de demander ses matériaux aux trois Écoles qui gouvernent le monde musical.

(1) « Herz était-il prévenu quand il prononça ces mots : Ici (à Paris), le public ne peut comprendre et goûter que des variations ? Et dix mille autres, encore, sont-ils prévenus qui invectivent Paris ? Lis le *Constitutionnel* : que donne-t-on aux Italiens, sinon du Rossini ? Prends un catalogue d'éditeur de musique : que publie-t-on ? Rien que des *Romances* et des *Pots pourris* !... » (Lettre de Mendelssohn à sa sœur Fanny, 9 mai 1825.)

(2) D'Ortigue, *Du Théâtre italien*, etc.

Voilà pourquoi Meyerbeer se place « au confluent de ces trois tendances différentes », de ces trois courants artistiques (1).

Chacun d'eux lui apporte une certaine quantité de matériel musical, dont il va disposer à son gré. C'est un arrangeur qui, ainsi que le dit M. Chouquet, « eut de rares bonheurs de distribution ». Son mérite, à cet égard, consiste essentiellement à avoir justement senti et apprécié ce que la masse du public retenait de l'essor romantique : confusion des genres, disparate des styles, culture mosaïste, goût de l'exotisme et du pittoresque, prédisposition aux impressions visuelles, et par conséquent à l'extériorité, au geste, à la danse. Aussi, le style de Meyerbeer montre-t-il la plus extrême hétérogénéité. Il écrit de vastes fantaisies en cinq actes. A l'Italie, il emprunte les airs à vocalises, les cascades sonores si chères aux Rossinistes et la morbidezza que recherchent les dilettanti sensualistes. A l'Allemagne, il demande des thèmes de scherzos, d'andantes qu'il allie avec force chevilles aux airs ultramontains. Telle phrase commencée sous une forme germanique s'achève par une conclusion italienne ou vice versa. Voyez la cadence classique, dans la manière de Mozart, de la romance d'Alice : « Quand je quittai la Normandie. » Même mélange de styles dans le duo d'Alice et de Bertram. A la France, il emprunte la coupe de la ballade de Raimbaud et le motif en forme de ronde qui la suit, dans lequel d'Ortigue trouve « je ne sais quels souvenirs d'airs populaires, aux tours naïfs et chevaleresques ».

De plus, les emprunts de Meyerbeer au matériel musical consacré par la faveur populaire décèlent toujours

(1) Gasperini observe que vers 1830 l'art dramatique incline à une « vaste conciliation des nationalités ».

un aspect de trivialité et de gaucherie. Il faut croire que maintes terminaisons de phrases, qui nous choquent aujourd'hui par leur manque absolu de distinction et d'équilibre, ne produisaient nullement le même effet sur les contemporains habitués à la gesticulation convenue des airs de bravoure. Peut-on imaginer quelque chose de plus pitoyable que le redoublement à l'italienne de la phrase en *ré* dans l'air d'Isabelle, au IIe acte de *Robert*, redoublement qui aboutit à un maladroit et trébuchant sextolet ? Que dire encore de ces traits qui semblent puisés dans un concerto de violon de Viotti, et qui encombrent l'allegretto en 6/8 : « Idole de ma vie », au IIe acte ? Que dire de ces points d'orgue à deux voix, de ces longs exercices collectifs où les deux protagonistes semblent matcher avec les cadences ? C'était la concession faite au Rossinisme, quoique un revirement d'opinion eût suffi pour inciter Meyerbeer à supprimer tous ces ornements parasites. « Il n'aurait fait aucune difficulté, affirme M. Weber, à supprimer tout à fait les vocalises, à modifier un peu la forme de ses morceaux, à respecter davantage la prosodie et la déclamation, sans renoncer à la prédominance de la mélodie parce qu'il la savait conforme au goût du public (1). » Scudo reprochait au duo des deux femmes du IVe acte du *Prophète* un style trop fleuri et des vocalises trop touffues : « C'est à des hommes tels que Meyerbeer, déclarait-il

(1) J. Weber, *Meyerbeer*. Au dire de Berlioz, qui, comme on sait, témoigna d'une trop réelle admiration pour l'œuvre de Meyerbeer, le style du musicien reçut souvent le contre-coup de celui de ses livrets. Meyerbeer « pouvait-il faire autre chose que de gracieuses cantilènes, des cavatines à roulades et des chœurs calmes et doux sur des vers qui ne parlent que de *riants jardins*, de *vertes fontaines*, de *sons mélodieux*, de *flots amoureux*, etc. ». (*Les Débats*, 10 novembre 1836.)

sévèrement, qu'il appartient de résister aux caprices des virtuoses et d'imposer une volonté au goût équivoque des cantatrices. » L'auteur des *Huguenots* s'en serait bien gardé.

A l'exemple de Rossini, il module parce qu'il ne sait pas développer, car on ne saurait appeler développement les modifications parasites qu'il introduit dans la substance de ses thèmes, ou les formules à tout faire dont il saupoudre son discours musical, fragments de gammes en triolets, figures ascendantes ou descendantes constituées à l'italienne par des séries de croches pointées suivies d'une double croche; tout cela n'est que scolastique et remplissage, et cela nous conduit à la façon dont sa manière se plie au sens de l'expression qu'avaient ses contemporains.

Ce sens de l'expression chez l'auditeur de 1830 a été très finement analysé par M. Dauriac (1), qui explique comment la modulation, chez Meyerbeer, devient un procédé de composition : « On admire parce qu'on s'étonne de l'art auquel, par hypothèse, on n'est guère accoutumé, qui a permis à Meyerbeer de moduler une phrase pour développer un thème, ou mieux pour suppléer à son développement. » L'auditeur qui possède une connaissance fort superficielle de la symphonie allemande, et qui, par nature, se montre réfractaire à l'idée de développement, « était satisfait d'admirer, parce qu'il reconnaissait la phrase sous son déguisement ». Il s'attribue un mérite d'intelligence musicale, et cette découverte flatte son amour-propre. « On reçoit, ajoute M. Dauriac, une légitime impression d'étonnement, née de l'incessante génération des thèmes et du double mouvement qui les emporte dans l'espace

(1) L. Dauriac, *la Psychologie dans l'opéra français.*

et dans la tonalité (1). » Ce sentiment s'allie de près à la conception romantique qui admet le changement pour le changement ; il se justifie même par des raisons tirées de la nature du drame lyrique. « Meyerbeer, écrit Blaze de Bury, n'aime point les tirades, et de là vient le reproche qu'on adresse à sa mélodie d'être écourtée, fugitive, haletante, et de ne se montrer, en quelque sorte, que pour disparaître (2). » A ses yeux, la mélodie italienne correspond assez exactement aux tirades de la tragédie classique et s'applique à des inspirations purement concertantes, tandis que le drame lyrique exige que, pour atteindre à l'accent de la vérité, on s'attache à tous les mouvements et à toutes les péripéties ; « étonnez-vous ensuite des continuelles évolutions de la mélodie de Meyerbeer ? »

En principe, il n'y a qu'à approuver de pareilles déclarations ; le malheur, c'est qu'elles ne s'appliquent qu'à moitié au style de l'auteur des *Huguenots* (3). Pour obtenir, en effet, la souplesse de transformation tonale que réclame une sensibilité dramatique bien mise au point, il importe avant tout que les thèmes soient

(1) Dauriac, *loc. cit.*

(2) Blaze de Bury (*Revue des Deux Mondes*, octobre 1859).

(3) Berlioz lui-même, malgré son indulgence pour Meyerbeer, est bien forcé de reconnaître les accrocs que le compositeur inflige à la justesse d'expression. C'est ainsi qu'au IVe acte des *Huguenots*, il critique l'emploi de la même phrase musicale par Saint-Bris qui menace et par Valentine qui tremble. « La convenance dramatique et la vérité d'expression s'accommodent-elles bien de ce double emploi mélodique, et le raisonnement ne démontre-t-il pas, ou que la phrase est d'une expression vague et peu saillante, ou bien que, dans le cas contraire, elle est incompatible avec le caractère de l'un des deux personnages ? » Berlioz met cette licence sur le compte d'un « instant de lassitude ». (*Les Débats*, 10 novembre 1836.)

courts. Dès qu'on se trouve en présence, non pas de thèmes, mais de mélodies développées organiquement, la question change, parce que la sensibilité tonale n'a plus la même raison d'être. A quoi bon moduler, lorsque rien dans les paroles et dans la situation dramatique ne commande un changement de tonalité? La modulation ainsi employée perd toute valeur expressive, et Blaze de Bury est obligé de la justifier par des considérations d'ordre décoratif : « Il faut voir, écrit-il, avec quelle variété luxuriante les *arabesques* s'enroulent, avec quelle aimable mollesse, quelle flexible distinction, ces lignes mélodieuses s'allongent et se contournent (1), » vrai kaléidoscope musical où les formes et les couleurs se succèdent rapidement. Ici nous touchons du doigt le lien qui rattache l'art meyerbeerien à la conception décorative et extérieure du romantisme. On peint pour contraster, pour réjouir l'œil, pour distraire l'esprit par le jeu de couleurs heurtées ou chatoyantes. Meyerbeer colorie chacun des actes de ses opéras de manière distincte, et, dans chacun d'eux, il dispose ingénieusement les tons, afin de provoquer le miroitement de leurs oppositions, et cela, indépendamment de toute velléité d'expression dramatique.

Que s'il rencontre des effets scéniques, et ses œuvres en offrent de fort nombreux, ces effets, obtenus à l'aide des bigarrures du style, ne témoignent guère de la couleur personnelle qu'auraient acquise des éléments disparates triturés par un tempérament plus puissant. Ils se juxtaposent, en effet, et ne s'apparentent point entre eux par ce lien mystérieux que révèlent toujours les enfantements de l'artiste créateur. C'est ainsi que les personnages musicaux de Meyerbeer, dont l'exis-

(1) Blaze de Bury, *loc. cit.*

tence ne saurait être mise en doute, se présentent presque tous d'un modèle banal, et quelque peu vulgaire. Ils réalisent justement l'idée que se faisait le public du temps du caractère spécial qui leur est dévolu. Le Diable de *Robert* est un Diable à tout faire, suggéré plutôt par le type courant du personnage que créé de toutes pièces. Blaze de Bury prétend « qu'indépendamment de la beauté musicale des airs et des duos, Valentine, Raoul, Saint-Bris, le comte de Nevers et Marcel sont des figures humaines, historiques » (1). D'après lui, l'esthétique de Meyerbeer se fonde sur « le remplacement du conflit des passions individuelles par celui de certaines idées éternelles ayant pour représentants des individus historiques ou des peuples ». Incontestablement, et quoi qu'ait pu soutenir M. J. Weber, l'atmosphère romantique devait favoriser l'éclosion de vastes figurations, enluminées de costumes et de décors (2). Par volonté et par imagination, l'auteur des *Huguenots* s'appliqua à devenir une sorte de Michelet musical, et on l'a très justement défini en l'appelant un « illustrateur de drames historiques ». « Je mets, disait Stendhal, les faiseurs de symphonies dans la classe des paysagistes, et les compositeurs d'opéras dans celle des peintres d'histoire (3). » Le rapprochement est curieux entre les tableaux d'histoire de ce temps, si échevelés et si arbitraires, et la musique composite haute en couleur et gesticulatoire de Meyerbeer.

Il arrive de la sorte que c'est le milieu pseudo-historique, dans lequel évoluent les personnes, qui constitue

(1) Blaze de Bury, *loc. cit.*

(2) Le drame romantique multiplie, en effet, les personnages secondaires, dont il fait une sorte de décor vivant.

(3) Stendhal, *Vie de Haydn*, p. 100. (C. Lévy.)

le véritable personnage psychique du drame, alors que les autres ne sont que des pantins artificiels, que des comparses dépourvus de toute vitalité caractéristique. Et la prétendue nouveauté qui défrayait la critique provenait surtout de l'impression d'ensemble et de la couleur générale des œuvres : « Les manifestations spontanées et lyriques de notre âme, écrit justement Scudo, ne trouveraient pas dans Meyerbeer un interprète fidèle ; il lui faut un cadre social qui froisse et comprime ces sentiments (1). »

L'exactitude et l'importance du cadre tiennent donc la première place dans ses préoccupations ; de là l'emploi fréquent des masses chorales, des ensembles. Dans chaque situation, pour ainsi dire, Meyerbeer fait appel à des collectivités auxquelles il confie des morceaux dits *de caractère*, tandis que les héros individuels de l'opéra se bornent à chanter des morceaux de type courant, catalogués sous les rubriques coutumières d'*Airs*, de *Cavatines*, de *Siciliennes*, de *Nocturnes*, etc. Ces pièces se pourraient qualifier pièces de facture, car elles font partie du matériel musical adopté par le public, qui les apprécie bien plus au point de vue de leur forme extérieure qu'eu égard à leur signification lyrique et à leur adaptation scénique. Et le fait, pour ces airs, de porter un nom spécifique, de recevoir une étiquette déterminée, apporte avec lui un contingent d'impressions tout à fait indépendantes de celles qui résultent de leur emploi dans le drame. Il y a une couleur, une expression reçues, attachées au type nocturne, aux airs bachiques. Le public n'en demande pas davantage.

C'est pourquoi Meyerbeer insiste sur le dramatisme

(1) P. Scudo, *Littérature et Critique musicales*.

violent et raccourci, sur la mise en action des masses qui produisent un effet de grossissement, font du volume et compensent extérieurement l'absence du développement intérieur. Il voit bien plus le drame par le dehors que par le dedans, par le côté pittoresque que par le côté intime, et demande à des procédés matériels le moyen d'agir sûrement sur les nerfs des auditeurs. Ces procédés s'adaptent on ne peut mieux à nos velléités et utilisent ce que celles-ci ont de sociable. Ainsi, dans le finale du Ier acte du *Prophète*, il part d'un simple unisson, afin de rendre plus frappantes les combinaisons multiples de la fin ; dans la scène de l'église au IVe acte, il prend pour point de départ une phrase peu intéressante que chantent les enfants, et, après l'avoir fait entendre dans deux tons différents et répéter successivement par un chœur de femmes, puis par un chœur d'hommes, il y ajoute d'abord les harmonies pleines de l'orgue, et réunit enfin toutes les voix de l'orchestre et des masses chorales. C'est le système du crescendo de Rossini perfectionné et amplifié, et c'est dans cette course constante à l'effet que s'affirme l'originalité créatrice de Meyerbeer. Il a su tirer le public à lui, en le forçant à utiliser plus complètement sa culture musicale.

Est-ce à dire qu'il n'a pas contribué à améliorer son éducation ? Il serait injuste et inexact de le soutenir. L'auteur du *Prophète* a rendu de grands services à l'art par l'extension qu'il a imprimée au sens du pittoresque et au sens de l'instrumentation. Dans le maniement du fantastique, dans sa traduction par les voix multiples de l'orchestre, il a trouvé des combinaisons ingénieuses et piquantes ; il a « individualisé les instruments dont toutes les facultés expressives n'avaient pas été mises en relief », et a contribué de la sorte, pour une large part, au progrès de la transposition des sensations.

A cet égard, le témoignage des contemporains ne laisse aucun doute. Défendant Meyerbeer du reproche d'avoir imité Weber, Blaze de Bury écrit : « Les bruits des deux orchestres, dans le *Pardon de Ploërmel* et dans le *Freischütz*, ne se ressemblent pas. Weber localise son fantastique ; Meyerbeer imprime au sien le sceau de la vérité historique (1). » D'Ortigue, à propos du carillon des démons de *Robert*, nous parlera des « plaintes de deux bassons qui, comme de légers fantômes, rôdent au crépuscule de l'harmonie » (2). Le coloris instrumental et l'expressivité des timbres se perçoivent avec plus de netteté et de vigueur ; on nous signalera le « pouvoir mystique » des violoncelles et des hautbois, l'accent des « sourdes tenues de cors » et les « sons caverneux de la trompette ». Lors du récit du Songe (Ier acte du *Prophète*), on se montrera sensible à la belle phrase confiée au registre grave de la flûte ; on appréciera le rôle si important de la clarinette basse au Ve acte des *Huguenots*, des timbales au IVe acte de *Robert* (3).

Bref, le goût s'achemine vers une plus précise appréciation des ressources instrumentales, en même temps que le rôle de la mélodie vocale va en se restreignant. Tout comme Rossini, Meyerbeer a contribué à déshumaniser le goût, en cherchant dans l'orchestre et dans l'harmonie de nouvelles forces expressives. A cela se borne, croyons-nous, l'action utile de l'auteur des *Huguenots* sur ses contemporains. En revanche, son influence fut des plus nuisibles par les concessions

(1) Blaze de Bury, *Meyerbeer. De l'esprit du temps à propos de musique* (*Revue des Deux Mondes*, octobre 1859).

(2) D'Ortigue, *Revue de Paris*, 1831.

(3) Il serait même intéressant de montrer comment Meyerbeer a préparé le mouvement wagnérien, et quels emprunts le maître de Bayreuth a faits à l'auteur de *Robert le Diable*.

qu'il accorda à l'utilitarisme et par la préoccupation qu'il afficha de fournir au public un idéal d'art ajusté à sa taille. La phrase de Gœthe : « Ce qui s'est maintenu vingt ans dans la faveur et l'admiration du public ne saurait cependant ne point être quelque chose », phrase que l'on a appliquée à Meyerbeer, ne prouve que l'avidité des hommes à recevoir certaines émotions esthétiques, avidité qui, comme l'a fait observer M. Remy de Gourmont, ne préjuge en aucune manière du souci de la qualité de cette émotion. Pendant plus de cinquante ans, le goût meyerbeerien a régné en France, tenace, indéracinable, hostile à toute innovation d'ordre élevé, et celui qui le propagea ne peut échapper au reproche que Blaze de Bury adressait à Rossini quand il écrivait : « Il y a dans tous les âges une somme courante de vulgarités dont il faut savoir trafiquer dès qu'on tient à passionner de son vivant les multitudes (1). »

(1) Blaze de Bury, *Rossini, sa vie et ses œuvres* (*Revue des Deux Mondes*, 1854).

CHAPITRE IX

LE ROMANTISME DE BERLIOZ DEVANT LE PUBLIC DE SON TEMPS

La destinée d'Hector Berlioz lui imposa d'être accueilli, à son entrée dans la lutte artistique, avec une passion entremêlée d'enthousiasme et de haine. Il surgit, sous une attitude shakspearienne, dans l'atmosphère surchauffée du romantisme, où fiévreusement les opinions tourbillonnaient, et où son art savait répondre au dénigrement par les admirations qu'il suscitait. Puis, peu à peu, avec une lente cruauté, une ombre s'étend sur le pauvre grand homme, l'ombre glacée de l'indifférence; le public se détache de lui, l'oublie ou l'ignore, et l'artiste subit ce terrible supplice d'assister, en quelque sorte, à l'agonie de son œuvre. C'est qu'il avait cessé d'être accordé à son milieu, et que le romantisme de Berlioz survivait à celui de ses contemporains. Comme Richard Wagner, Berlioz a subi le contre-coup de l'évolution des idées de son temps, avec cette différence que l'art wagnérien commença par où avait fini l'art de l'auteur de la *Damnation de Faust*, et parvint au triomphe du

vivant de son auteur, tandis que Berlioz, né trop tard dans un monde trop vieux, goûta d'abord les joies du combat et s'éteignit délaissé, avant d'assister à l'éclatante réparation due à son génie.

I

Nous avons vu comment les deux influences italienne et allemande, entre lesquelles se partageait le goût musical, avaient donné satisfaction aux inclinations du public et de quelle manière la musique dramatique se laissait pénétrer des sentiments dits romantiques.

Il appartenait à Hector Berlioz de chercher à réaliser le romantisme musical proprement dit, c'est-à-dire d'employer la musique pure, dépourvue du secours de la parole et du drame, à l'expression de ces sentiments. Entre 1827 et 1842, il produit ses œuvres les plus fougueuses et les plus romantiquement caractéristiques. Le milieu est alors éminemment favorable à une pareille production, tandis qu'à partir de 1842 le romantisme décline, sous l'action d'un rationalisme pratique, celui de l' « école du bon sens », qui vient assagir et embourgeoiser l'horizon intellectuel. Berlioz cesse désormais d'être compris, et sa vieillesse ravagée retourne à une sorte de classicisme tout embaumé d'un parfum virgilien (1).

Il convient donc, afin d'expliquer l'attitude du public à l'égard de Berlioz, d'étudier les variations du milieu musical. Dans ce milieu, se débattent les tendances que

(1) Voir le beau livre que M. Tiersot a consacré à Berlioz : *Hector Berlioz et la société de son temps*, et les émouvants articles de M. Romain Rolland dans la *Revue de Paris*, 1er et 15 mars 1904.

manifeste le goût pour la musique symphonique allemande et celles qui se rattachent, pour de longues années encore, au sensualisme italien. Aux environs de 1830, une violente poussée musicale, appuyée visiblement sur le mouvement romantique, se dessine malgré la persistance des préjugés musicaux et la façon défectueuse dont est dirigée l'éducation artistique, et prépare, à travers un public sans cesse agrandi, le terrain des futures semailles d'idées. « Jamais, dit la *Gazette musicale*, depuis que les Français s'occupent d'art, on a observé chez eux un tel empressement à accueillir tout ce qui peut favoriser le développement de la musique. C'est une fureur, une rage ; on n'entend parler de toutes parts que de nouveaux établissements qui s'élèvent, d'associations d'artistes qui se forment, de tentatives pour l'introduction de l'opéra allemand, de concerts périodiques et isolés, de nouveaux journaux de musique, de publications à bon marché (1)... »

Citons, parmi les concerts, l'*Athénée musical* dont les séances eurent lieu de 1828 à 1832 à l'Hôtel de Ville, les quatre *Concerts historiques* donnés par Fétis de 1832 à 1833, le *Concert Musard* fondé en 1832 par l'initiative de M. Masson de Puyneuf, le *Concert Valentino* dirigé d'abord (1837) par Valentino, puis par Fessy, l'*Union musicale*, à laquelle présidait jusqu'en 1849 un élève d'Habeneck, Manera, la *Société de Sainte-Cécile* si intelligemment conduite par Seghers de 1849 à 1854, enfin, entre tant d'associations de mérites divers, la plus célèbre de toutes, la *Société des jeunes artistes* (1851),

(1) *Gazette musicale*, 1834, n° 51. Au dire de la *Gazette*, « des affiches monstres annoncent aux quatre coins de Paris la publication au meilleur marché possible des œuvres des maîtres, Beethoven, Mozart, Weber... Nous en viendrons à avoir de la musique pour rien. » (*Gazette*, 1834).

devenue plus tard les *Concerts populaires* dont le chef, Jules Pasdeloup, devait jouer un rôle si éminent dans la propagation de la musique classique et des œuvres de Richard Wagner.

De son côté, la presse musicale ne demeurait pas inactive ; des organes nouveaux, exclusivement consacrés à la musique, recrutaient, en qualité de collaborateurs, toute une armée de critiques, de musicographes et de compositeurs. C'est d'abord la *Revue musicale*, fondée en 1827 par Fétis, et dont la publication se poursuivit jusqu'en 1835 ; « le succès de la *Revue musicale* de M. Fétis, écrivent A. de Lassalle et E. Thoinan, vint, pour ainsi dire, fonder en France la presse musicale (1). » L'année 1830 voit apparaître la *Gazette musicale de Paris*, qui, à partir de 1835, prit le titre de *Revue et Gazette musicale de Paris*. Cet organe, un des plus importants et des plus populaires des journaux de musique, avait été créé par l'éditeur Schlesinger, qui s'attacha Fétis père et fils, Kreutzer, Monnais, Berlioz, H. Blanchard, M. Bourges, A. de la Fage, A. Elwart, A. Pougin, G. Kastner, etc. ; il contribua pour une large part à faire la réputation de Meyerbeer, et l'élite des écrivains romantiques devait y collaborer. En 1833, Heugel lance le *Ménestrel*, dans lequel Barbedette et Denne-Baron écrivent d'intéressants articles, puis en 1837 la *France musicale*, qui compte au nombre de ses rédacteurs Marie et Léon Escudier et J. Maurel, entoure de sa sollicitude la célébrité naissante de Félicien David, tout en défendant énergiquement l'École italienne et Rossini. Avec un éclectisme des plus louables, l'*Europe musicale et dramatique* (1844) donne asile à un grand nombre d'articles étran-

(1) A. de Lasalle et Thoinan, *la Musique à Paris*, 1863.

gers, pendant que la *Revue de musique religieuse, populaire et classique* de Danjou fournit à tous ceux qui s'occupent d'histoire de la musique une série d'études des plus remarquables (1845). Douze ans plus tard, deux autres périodiques se consacrent à la musique d'église ; ce sont : la *Revue de musique sacrée* dirigée par Normand (1857), et la *Maîtrise* fondée par Niedermeyer et continuée par d'Ortigue (1857).

Si nous revenons un peu en arrière, nous trouvons en 1847 la *Critique musicale,* dans laquelle Azevedo groupe autour de lui Adam, Bazin, Lecouppey, David, Duvernois, Kalkbrenner, Maillart, Thalberg et Meyerbeer, puis, en 1852, l'*Europe artiste*, journal général des théâtres et de la musique, publication bien informée et qui donna de bons articles sur le Conservatoire et l'Opéra.

L'*Univers musical*, l'*Orphéon*, la *Presse musicale*, le *Journal des musiciens* de Jules Moschelès (1855), la *Réforme musicale* et enfin l'*Art musical*, avec Léon Escudier, Oscar Comettant, Scudo, Desnoyers et le comte de Pontécoulant (1860), complètent une série de publications d'où la polémique, les travaux historiques et critiques se répandent sur le public, dirigent les courants de l'opinion et fécondent les luttes d'idées (1).

Une telle agitation musicale constitue un milieu propice à l'éclosion des novateurs. La « mélomanie » est si répandue dans toutes les classes de la société, qu'un auteur facétieux la qualifie de *musica-morbus* (2).

(1) Voir, pour plus de détails sur le développement de la presse musicale, l'ouvrage de M. E. Grégoir, *Recherches historiques concernant les journaux de musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Anvers, 1872.

(2) *Le Mélomane*, par A. Cler, dans : *les Français peints par eux-mêmes*, 1840. C'est l'époque de la *Romance* sentimentale et trou-

On voit alors surgir « des Mahomet, des Calvin, qui affichent la prétention de changer complètement les anciennes croyances musicales », qui prétendent que la musique est « capable d'exprimer quoi que ce soit, un fait d'histoire, une discussion parlementaire, une variation d'un demi-centime dans le cours de la Bourse ». Ils confectionnent des « symphonies fantastiques, poétiques et dramatiques » (1). Poètes chevelus et poitrinaires, hernanistes farouches, bousingots de tout poil et de tout acabit s'en extasient, histoire de dire leur fait aux « vieilles perruques ». Mais si l'idéal romantique s'infiltre dans la musique, le courant classique résiste et s'enfle ; il ne pousse pas encore jusqu'à la troisième manière de Beethoven, et ceux qui le suivent, occupés à se pénétrer des symphonies du maître et des œuvres de Gluck, attentifs à la perception des formes consacrées, à la synthèse des parties, au balancement des « contrastes et des oppositions », sensibles aux retours obligés des tonalités, aux rythmes nets et bien accusés, craignent tout ce qui ressemble au dérèglement de l'imagination. Ils ne veulent point qu'on aille chercher dans la musique des intentions étrangères à la pensée du compositeur. Pour eux, l'art des sons n'éveille que des images visuelles, motrices ou architecturales. Tout au plus tolèrent-ils le romantisme au théâtre, mais ils lui interdisent l'accès de la musique pure.

D'un autre côté, l'opéra rossino-meyerbeerien détient les sympathies du grand public. « Un opéra qui n'était composé ni par Rossini, ni par Auber, ni par Meyerbeer,

badour, et le commerce musical « débite » l'article à la mode : *soupirs*, *prairies*, *larmes*, *fleuve du Tage*, *murmure du ruisseau*, *chant de la cigale*, où il n'est question que de « frêles existences » et de « luth sonore ».

(1) *Ibid.*

écrivent les *Débats* au lendemain de *la Juive*, était, disait-on, une chose très hasardeuse; il fallait de puissants auxiliaires pour entraîner le succès (1). » Le dilettantisme bourgeois fait d'autant plus de progrès que la fièvre romantique tombe petit à petit, que l'on devient raisonnable, que la musique se transforme en un « art d'agrément », indispensable pour plaire et pour briller en société. Ici, le goût demeure, somme toute, monodique, confiné dans la jouissance du timbre, de la belle sonorité, et fasciné par les exercices de virtuosité. L'excellence d'un ensemble d'interprètes hors ligne apporte du reste quelques excuses au déchaînement du sensualisme.

Faut-il citer les noms glorieux de la Malibran, en qui se résume tout l'art italien de la belle époque de Ventadour? de la Pasta, si expressive et si émouvante, de la Grisi « la belle Norma », qui enthousiasmait les spectateurs des Bouffes? Faut-il rappeler l'Alboni, ce modèle inimitable du chant pour le chant? « Le son merveilleusement posé sort avec une étonnante plénitude, dit M. Lavoix, sans trace d'effort, sans ombre de mauvais goût (2). » Et que dire de Mme Cinti, la Palmira du *Siège de Corinthe* et l'inoubliable Mathilde de *Guillaume Tell?* Elle avait créé le genre de la chanteuse à roulades, et incarnait la *princesse*, personnage à demi dramatique et à demi virtuose, qui s'adaptait si bien à l'Alice de *Robert* et à la Marguerite de *Faust*.

Dans le clan masculin, Rubini réalisait le type du chanteur merveilleux et de l'acteur exécrable; mais il

(1) *Les Débats*, 22 mars 1825.

(2) H. Lavoix et Lemaire, *le Chant, ses Principes et son Histoire*. Paris, 1881.

donnait le fa suraigu, trillait à ravir et chantait pour chanter. Lablache possédait une voix splendide, Tamburini vocalisait à miracle. Que fallait-il de plus aux dilettanti ?

« Que va-t-on entendre au Théâtre-Italien, écrit M. Nicot ? Sauf de rares exceptions, des ouvrages faits en six semaines, et qui vivent six semaines grâce aux exécutants. L'oreille y cherche en vain une intention, un motif, une phrase, elle ne trouve rien ; un insipide enchaînement de lieux communs, de vocalisation sans couleur et sans dessin se déroule depuis l'ouverture jusqu'au finale. Parfois, l'auteur se prend d'une noble ambition ; il veut faire de la force, et alors il ébranle la salle du fracas des cuivres qui ne donnent que du bruit, ou bien il a une velléité de science et de hardiesse, et, tout d'un coup, il fait grincer au milieu de ces plats roucoulements une discordance effroyable qu'il prend pour un effet neuf et hardi (1). » Et l'auteur d'ajouter mélancoliquement : « Pour la masse, la musique est un prétexte à commencer deux heures plus tôt la vie de salon ; pour les gens qui écoutent, il s'est perdu dans le culte de l'exécution (2). »

L'exécution, voilà, en effet, la lèpre corruptrice du goût. Elle sévit aussi bien à l'Opéra, aux Italiens, aux Bouffes, que dans les concerts donnés par les virtuoses et auxquels se rue un public idolâtre. Que de fantaisies, de caprices, d'arrangements on sert en pâture à des auditeurs ignorants, avides de sonorité et transportés d'admiration par des tours de force ! Des vir-

(1) F. Nicot, *Du Goût musical en France.*

(2) « Depuis quelque temps, dit la *Gazette musicale*, on parle beaucoup du progrès musical qui s'est fait chez nous. Mais l'art est une chose de mode et de vanité. » (*Gazette musicale*, 1834, n° 48.)

tuoses de talent n'hésitaient pas à exécuter devant un auditoire en délire de détestables productions de leur cru, ou des fantaisies acrobatiques sur des opéras en vogue. On remplirait toute une bibliothèque avec les « caprices » tissés de points d'orgue, brodés de staccatos fulgurants, que propagèrent ainsi les Panofka, les Périer et autres arrangeurs.

Les *Puritains*, *Norma*, *l'Éclair*, *La Muette*, *Rigoletto*, *Faust* de Gounod servaient de prétextes à d'innombrables airs variés, surchargés d'orfèvrerie et de traits, tous construits sur le même patron, avec leurs gros finales en tierces ou en sixtes, pétillants, bruyants et vides. Chaque famille « met son amour propre à posséder dans son sein un ou plusieurs petits virtuoses ; on rencontre partout des Hertz en bourrelet et des Paganini en jaquette » (1). C'était l'âge d'or des *Duos concertants*, et on attendait avec impatience l'inévitable variation en arpèges et les lazzi obligés en sons harmoniques. Quelques-uns, très rares, stigmatisaient de pareilles habitudes, et Guéroult blâmait dans les *Débats* de 1838 le violoniste de Bériot coupable d'avoir osé exécuter en *trémolo* le bel andante de la *Sonate à Kreutzer*. « Oh Beethoven ! s'écriait le critique, que tu as bien fait de mourir ! »

Insensiblement, avec l'atténuation du mouvement romantique, la musique glissait à n'être plus qu'un art de distraction ou de vanité. On se tournait vers les choses positives et pratiques, vers le « bon sens », et on en arrivait à l'état que Scudo signalait en 1856, lorsqu'il montrait Paris partagé entre « deux civilisations musicales », l'une consacrée aux concerts classiques et adoptée par une minorité d'amateurs, l'autre envahis-

(1) A. Cler, *loc. cit.*

sante et débordante, livrée aux virtuoses à la mode, à la musique facile, à la musique d'industrie et de finance (1). Nous retrouverons, du reste, cette évolution du milieu à propos de Richard Wagner. Elle devait être fatale à Berlioz ; le grand musicien en mourut.

II

Berlioz placait son idéal dans la recherche passionnée de l'expression par la musique livrée à elle-même. Si on entend par romantisme l'effort tendu vers des formes plus libres, plus personnelles, plus caractéristiques, englobant une plus grande quantité de vie, H. Berlioz fut notre véritable romantique musical. Il versait son lyrisme au sein des formes de la musique, et voulait préciser la signification poétique de celles-ci. A cet effet, il construisait des poèmes musicaux toujours affectés d'un titre expressif : « Son système, écrit M. Ch. Merruau, consiste à chercher dans des sujets poétiques et déterminés à l'avance, comme une marche de pèlerins, une scène d'amour au lever de l'aurore, une marche au supplice, etc., le motif de dessins originaux, de rythmes inusités, de coupes nouvelles (2). » Et le critique d'ajouter : « Ce système, qui a enfanté la *Symphonie pastorale* et l'oratorio de la *Création*, ouvre des sources fécondes à l'inspiration. »

On le voit, c'est là ce qu'on appelle la « musique à programme », dont l'essence, selon la définition de

(1) P. Scudo, *Critique et littérature musicales*, 1856. — Eusèbe Lucas, *les Concerts classiques en France.*

(2) Ch. Merruau, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1839, n° 63

M. Riemann, consiste « dans l'exploitation préconçue de la possibilité d'éveiller chez l'auditeur, à l'aide des éléments de l'expression musicale, certaines associations d'idées déterminées » (1).

Une telle conception rentre bien dans les vues de l'esthétique française, qui s'est toujours montrée fermement attachée à la musique pourvue d'un « sens », et les aspirations intimes de Berlioz le rattachaient ainsi de la manière la plus étroite à la tradition nationale. Le plaisir éprouvé par le public de son temps à l'audition du *Désert* de Félicien David découle en grande partie des exigences descriptives du goût français, et Azevedo le reconnaît, avec beaucoup de raison, lorsqu'il écrit : « On comprit qu'un élément venait, sinon d'être ajouté à l'art, d'y être au moins infusé d'une manière plus constante et plus abondante que par le passé. Cet élément presque nouveau, c'était la réalisation, par le pinceau le plus heureux et le plus sûr de lui-même, du programme proposé aux compositeurs par J.-J. Rousseau dans les pages immortelles de l'article : Imitation du *Dictionnaire de musique*; c'était la description saisissante des choses de la nature par un spectateur ému et, à la fois, l'expression vive et profonde des sentiments du contemplateur (2). »

L'Imitation de la Nature, jadis érigée en doctrine par Le Batteux, constituait donc le pont par lequel le romantisme se reliait au classicisme, et devait apporter à Berlioz le renfort de nos sympathies à l'égard de la musique pittoresque. Seulement, les classiques, partisans décidés de la séparation des genres, et dont le dog-

(1) Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven* (1800-1900). Stuttgard, 1901.

(2) *Opinion nationale*, 6 janvier 1863.

matisme s'entourait d'une prudence parfois excessive, restreignaient l'imitation de la nature au pittoresque et critiquaient son extension, dans le domaine de la symphonie, à des situations morales, pathétiques et dramatiques. On déclarait Berlioz victime d'une vérité mal comprise : « N'est-ce pas, demandait le *Moniteur*, diminuer la puissance du compositeur que de l'astreindre aux dures nécessités d'un programme tracé à l'avance (1)? » Après l'audition de *Roméo et Juliette*, on laissait tomber le mot « d'exentricité » (2). La musique, assurait-on, vit de mystère, et peu lui importe le caractère amoureux qu'on attribue à des rentrées de violon, ou « la profondeur métaphysique des pédales... Elle ne saurait, comme la peinture, se proposer pour but l'imitation de la nature, en dehors des scènes du monde physique » (3). Le « vieil amateur » que les *Débats* mettent en scène, à propos de la *Damnation de Faust*, déclare ne pouvoir s'entendre avec M. Berlioz: « Ce n'est pas assez d'avoir transporté son orchestre dans des régions où certes je ne le suivrai pas ; il faut maintenant qu'il invente un genre nouveau. » Et le classique impénitent de se gausser du « drame-symphonie », de la « musique-costume », de la « musique-décors » et de la « musique-changement à vue » (4).

C'est que Berlioz croyait, comme l'a remarqué M. Hippeau, que « la symphonie pouvait être autre chose que le développement instrumental de motifs et de thèmes musicaux » (5). Il voulait la transformer en drame et, en « héritier présomptif de Beethoven, » ainsi

(1) *Le Moniteur*, 17 décembre, 1839.
(2) *Ibid.*, 25 novembre 1839.
(3) *Ibid.*, 15 décembre 1846.
(4) *Les Débats*, 10 décembre 1846.
(5) Hippeau, *Berlioz et son temps*. Paris, 1892.

que Listz l'avait appelé un soir, il tentait de continuer l'œuvre émancipatrice de l'immortel auteur de la neuvième symphonie. Seulement, l'instrument qu'il choisissait lui aliénait à la fois les dilettanti et les classiques.

Les dilettanti, en effet, traitaient dédaigneusement la musique pure, qu'ils jugeaient ennuyeuse et savante ; quant aux classiques, ils ne pouvaient que s'indigner des brèches que Berlioz ouvrait dans la citadelle de la musique tonale et de la forme sonate. Pour les uns, le musicien ne composait pas ; « en froid analyste », il décomposait (1) ; pour les autres, la symphonie à programme n'était rien moins qu'une redoutable hérésie, et Fétis accusait Beethoven d'en avoir pris l'initiative. « Dans ses derniers quatuors, les redites et les développements furent poussés à l'excès, écrivait Fétis, et il affecta de trouver des formes nouvelles, non par l'effet d'une inspiration soudaine, mais pour satisfaire aux conditions d'un plan médité (2). » L'inspiration soudaine considérée comme critérium du génie, voilà bien une notion héritée du dix-huitième siècle ; quant au « plan médité », au « programme », il semblait aux classiques incompatible avec toute conception saine de la musique pure. Pas d'interprétation littéraire ! clamaient-ils, sans vouloir comprendre que le romantisme musical a justement pour but d'élargir et de rendre plus intense le pouvoir expressif de l'art, de lui faire franchir le stade simplement intellectuel et architectural du vieux classicisme afin d'éveiller l'imagination psychologique et de provoquer chez l'auditeur des « états d'âme » déterminés. Il contribue ainsi à mettre plus de vie dans la musique, et

(1) Fiorentino dans le *Constitutionnel* du 20 décembre 1846.
(2) Fétis. *Biographie générale des musiciens*, article Beethoven.

par vie nous entendons non seulement la vie humaine, la vie passionnelle, mais la vie des choses, la vie universelle : « A mesure que l'organisme se perfectionne, l'être sensible devient de plus en plus impressionnable à la multiplicité des rythmes de l'univers, et de plus en plus susceptible de sympathiser avec les choses (1). »

C'est ainsi que le romantisme musical a travaillé à déshumaniser le goût. D'ailleurs, à y bien regarder, les règles de la symphonie ne se justifient-elles pas par des raisons expressives, et leur discipline abstraite ne plonge-t-elle pas ses racines au fond d'un passé contingent? Oppositions de thèmes et de tonalités, conditions du développement, contraste des vitesses, tous ces artifices subissaient à l'origine des nécessités de signification; la cause a disparu et l'effet subsiste, mais, en subsistant, il conserve encore comme le souvenir d'un programme périmé.

Quoi qu'il en soit, voyons en quoi consistaient les innovations musicales de Berlioz et à quelles résistances elles se heurtèrent.

D'esthétique, il n'en formula point, car il ne fut ni un doctrinaire, ni un théoricien. Sa conception de l'art découle de ses œuvres ou de réflexions énoncées çà et là dans ses écrits. Elle paraît quelque peu confuse et contradictoire, car elle se trouve tiraillée par deux principes opposés, par celui qui reconnaît aux formes de la musique symphonique une expression spéciale et caractéristique, et par celui qui commande à une idée poétique de se créer à elle-même la forme qui lui soit la plus adéquate. Comment concilier la « beauté propre » de la musique avec la justesse de traduction d'un sentiment déterminé ? Voilà tout le problème.

(1) Mauxion, *Revue philosophique*, juillet 1903.

Or Berlioz, poursuivi par l'idée de « dramatiser la musique » et « d'augmenter la signification de la mélodie », donne à celle-ci une forme compliquée et sacrifie souvent les enchaînements naturels, quelquefois même l'unité musicale (1). Sa mélodie, longue et accidentée, se prête peu par suite au développement symphonique, bien que, d'ailleurs, il reste esclave des formes traditionnelles. C'est ainsi que la *Symphonie fantastique* entre dans le moule classique à quatre compartiments. *Harold en Italie* se plie au même dispositif avec ses quatre morceaux intitulés : *Harold aux montagnes*, *La Marche des pèlerins*, *Sérénade d'un montagnard* et *Orgie de brigands*. *Roméo et Juliette*, malgré son apparente indépendance, se divise très nettement en un prologue et deux parties, et la succession des mouvements suit une marche toute classique : introduction, andante, puis allegro, adagio, scherzo, finale avec chœurs.

L'opéra trouve Berlioz aussi respectueux de la forme habituelle. A Gluck, le musicien reproche de se laisser tellement préoccuper de la recherche de l' « expression qu'il oublie la mélodie » (2), de s'efforcer d'éviter « une disparate trop tranchante entre les récitatifs et les airs » ; il va même jusqu'à déclarer que « chercher à effacer la différence qui sépare, dans un opéra, le récitatif du chant, c'est vouloir, en dépit de la raison et de l'expérience, se priver sans compensation réelle d'une source de variété qui découle de la nature même de ce genre de composition ». Ce qu'il y a de plus plaisant dans de telles professions de foi, c'est qu'elles sont en contradiction absolue avec les tendances de leur auteur lui-

(1) G. Noufflard, *Hector Berlioz et le mouvement de l'art contemporain*, 1885.

(2) H. Berlioz, *Voyage musical*, t. II.

même, car ce dernier a toujours eu en vue la fusion des deux formes du chant, fusion qu'il a maintes fois réalisée au cours de la *Damnation de Faust*, de la *Prise de Troie* et des *Troyens*.

Berlioz va plus loin encore dans la négation explicite (1) de ses velléités les plus intimes, lorsqu'il déclare que « l'expression n'est pas le seul but de la musique dramatique, et qu'il ne convient point de dédaigner le plaisir purement sensuel que nous trouvons à certains effets de mélodie, d'harmonie, de rythme et d'instrumentation, indépendamment de tous leurs rapports avec la peinture des sentiments et des passions du drame » (2).

Berlioz, on le voit, est un génie à deux faces, dont l'une regarde le passé et dont l'autre scrute avidement l'avenir; mais il se situe malaisément dans l'évolution musicale; où il apparaît un peu comme un isolé. D'une part, son romantisme éclate dans sa conception de la symphonie dramatique; d'autre part, comme musicien de théâtre, il se rapproche de la tradition. *Benvenuto Cellini* ne se distingue guère de l'opéra conventionnel, et on y rencontre « trop de concessions à la virtuosité de la première chanteuse » (3); de plus, cette composition déploie une série de soli, de duos, de trios et d'ensembles qui n'offrent rien de révolutionnaire. Au dire de M. Jullien, les *Troyens* sont le résultat, chez Berlioz, d'un bel accès de classicisme; primitivement divisé en cinq actes, coupe classique, le poème des *Troyens* fut ensuite

(1) Voir A. Ernst, *L'Œuvre dramatique de Berlioz*, 1884.

(2) H. Berlioz, *A travers chants*.

(3) A. Jullien, *Hector Berlioz*, dans la *Rivista musicale italiana*, t. I, 1894. — Voir aussi, du même auteur: *la Vie et le Combat, les Œuvres*, 1882.

scindé en deux parties : la *Prise de Troie* et les *Troyens à Carthage* (1).

De cette esthétique un peu flottante, le public du temps semble avoir aperçu confusément l'indécision, et le caractère mixte des œuvres du maître permettait aux auditeurs attardés en d'anciennes formules de prendre position sur ce qu'il en conservait pour critiquer ses innovations.

Celles-ci furent profondes et lumineuses ; leur influence se dévoile de jour en jour plus claire et plus bienfaisante sur la musique française contemporaine. Elles portent sur le caractère de la mélodie, sur l'harmonie et sur l'instrumentation.

Assouplir la mélodie, la sortir des cadres convenus, lui donner une plasticité parfaite de rythme et d'intonation, telle fut la constante préoccupation du musicien. « Il avait le don, déclare M. Noufflard, de rendre sensible au moyen de la musique toute l'émotion que renferme une idée poétique, quelle qu'en fût la complication, et cela, sans jamais manquer à l'élégant équilibre de la structure mélodique (2). » « La force des accents mélodiques, écrit Berlioz lui-même, est double si on les voit concourir à l'expression d'une belle passion, d'un beau sentiment indiqués par un poème digne de ce nom (3). »

C'est ce que certains de ses contemporains comprennent très bien. D'Ortigue, notamment, écrivait en 1839 : « Il donne à son chant un accent analogue à celui de la parole naturelle... Il emprunte son accentuation musi-

(1) Ceci résulte de ce que nous avons dit plus haut au sujet de la propre évolution de Berlioz.

(2) Noufflard, *la Symphonie fantastique d'Hector Berlioz. Essai sur l'expression de la musique instrumentale*, 1880.

(3) *Les Débats*, 10 janvier 1841.

cale à l'accentuation que la passion et le sentiment indiquent d'eux-mêmes (1). » A cet effet, la liberté rythmique si justement définie par Schumann, à propos de la *Symphonie fantastique* (2), que Berlioz cherchait à faire prévaloïr, brise les carcans dans lesquels agonisait la mélodie italienne, et dérange la périodicité régulière de la mélodie classique. Le musicien prêchait l'émancipation du rythme, la mélodie libre, un peu fruste, comme rapprochée de ses origines populaires. Pour étreindre le sentiment et « saisir le cri de la nature », il généralisait le chromatisme, substituant ainsi à l'échelle diatonique, trop arbitraire et trop lâche, une échelle à degrés plus rapprochés, susceptible de se mouler de plus près sur toutes les nuances sentimentales. Aussi, la perception de forme musicale échappait-elle à un grand nombre d'auditeurs. Pour les dilettanti, il n'y avait rien là qui rappelât le style à roulades, les vocalises, la belle sonorité ; pour les classiques, toutes les règles étaient enfreintes, point de rythme, de périodes, de carrure! Lorsque Scudo, dont la plume n'a jamais tari d'insultes à l'adresse de Berlioz, l'appelait le compositeur le plus dénué d'idées mélodiques qui ait existé, lorsque Fétis décidait que la musique de l'auteur de *Roméo et Juliette* n'était pas de

(1) En analysant la mélodie construite par Berlioz sur les vers de Florian : « Je vais donc quitter pour jamais » (Estelle et Némorin), et placée par lui dans l'introduction de la *Symphonie fantastique*, M. Noufflard a démontré avec quelle scrupuleuse fidélité celle-ci décalque les nuances les plus délicates de la poésie. M. Tiersot a fait voir que cette mélodie remonte à la douzième année de Berlioz, et qu'elle fut inspirée par la célèbre Estelle de Meylan, la Béatrice du Maître.

(2) *Neue Zeitschrifft für Musik.* « L'époque moderne n'a assurément pas produit une œuvre dans laquelle les mesures et les rythmes égaux, combinés avec les mesures et les rythmes inégaux, aient été employés plus librement. »

la musique, tous deux jugeaient la mélodie de Berlioz par rapport aux types formels ancrés dans leur esprit (1). Esclaves de la gamme diatonique, ils ne pouvaient qu'interpréter inexactement des mouvements chromatiques.

Dans l'opéra, on lui objecte qu'il confond l'air avec le récitatif, objection qui témoigne bien de la persistance de l'esprit classique fidèle aux catégories tranchées et aux classifications scolastiques, sans paraître se douter que Mozart et Weber ont suivi la même voie, et que le dix-huitième siècle s'efforça de fusionner les deux types du chant. Il n'y a pas jusqu'à d'Ortigue, le fidèle d'Ortigue, qui, au cours de son analyse admirative des *Troyens*, n'exprime le regret « que trop souvent les airs et les récitatifs se confondent » (2). Après la première exécution de la *Damnation de Faust*, le *Ménestrel* se plaint de ce que « le rôle de Faust se déroule tout entier sur une longue mélopée » (3).

En outre, la mise en œuvre de la mélodie déroute la critique qui crie à l'obscurité et à la complication. Sans doute, l'insuffisance de l'éducation symphonique, à cette époque, y était pour quelque chose. Ce ne fut, en effet, qu'en 1832 que les neuf symphonies de Beethoven parvinrent à être connues des Parisiens, et encore ne le furent-elles que du petit clan privilégié des abonnés du Conservatoire. Les compositions de Mendelssohn apparaissent seulement de 1842 à 1848, et le bilan de la musique instrumentale se bornait aux symphonies

(1) Berlioz a dit lui-même : « Mes mélodies étant souvent de grande dimension, les esprits enfantins, à courte vue, n'en distinguent pas la forme clairement, ou mariées à d'autres mélodies secondaires qui, pour ces mêmes esprits enfantins, en voilent les contours. »

(2) A. Ernst, *loc. cit.*

(3) *Le Ménestrel*, 13 janvier 1846.

d'Haydn et de Mozart (1). Le public ignorait la symphonie expressive, comme le remarque très justement M. de Massougnes (2); il lui fallait des architectures nettes, un peu sèches, en lesquelles son imagination n'eût pas à vagabonder. Aussi, la « marche au supplice » de la *symphonie fantastique*, la « marche des pèlerins » d'*Harold* sont-elles saluées d'applaudissements unanimes, parce qu'elles présentent une pensée claire, un rythme simple, des détails logiquement groupés autour de l'idée mère (3).

Cette idée mère constituait justement l'originalité de la conception symphonique de Berlioz; c'était à elle qu'il demandait d'assurer l'unité de ses compositions, au lieu de maintenir l'ancien ciment tonal caractéristique de la symphonie classique; de plus, les conditions du développement se trouvaient changées, car la succession et l'agencement des thèmes ne s'inspiraient que des préoccupations dramatiques dictées par le programme, et non pas des relations de tonalités. Il y a là, à l'égard de l'auditeur habitué à la musique classique, une nouvelle cause de résistance et d'incompréhension, car, d'une part, les mélodies de Berlioz, en raison de leur complication et de leur longueur, se prêtent mal au développement symphonique, et d'autre part ce développement obéit à de nouveaux principes. Quand nous

(1) En 1832, au moment de l'apparition de la *Symphonie fantastique*, le public du Conservatoire avait entendu les neuf symphonies de Beethoven.

En 1839, lors de *Roméo et Juliette*, on avait entendu quelques œuvres de Schubert et de Chopin, un extrait d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, une symphonie de Reber, un chœur des *Indes galantes*, de Rameau.

(2) G. DE MASSOUGNES, *Berlioz. Son œuvre*, 1870.

(3) *Les Débats*, 19 décembre 1838.

disons obéit, nous voulons dire tente d'obéir, attendu que le musicien, cherchant à atteindre son idéal, ne peut pas toujours lui plier les formes anciennes qu'il ne veut point abandonner, et dont l'inaptitude à le servir éclate en dépit de ses efforts. Tantôt, un thème qualifié d'*idée fixe* prenait une valeur d'expression objective ; tantôt, un autre associé à celui-là restait dans la pénombre ornementale, et le musicien n'entendait lui donner aucune signification particulière (1). Il utilisait fréquemment et pêle-mêle les éléments les plus disparates, et passait d'entrées de fugue de saveur nettement scolastique aux jets les plus tumultueux de son lyrisme. Comment effectuer, à l'aide du programme, le triage d'impressions aussi diverses, afin de rattacher celles-ci au canevas poétique et celles-là au développement symphonique ?

Sur le terrain harmonique, Berlioz innove peu et ne dépasse guère les conquêtes réalisées par Beethoven, ce qui n'empêche qu'on le traite d'hérétique ou tout au moins de trop savant ; sa musique « est la lutte opiniâtre, acharnée de la science contre l'inspiration ; c'est une musique de tête, où le cœur n'est pour rien (2) ; » et cependant, il se rapproche tout à fait des procédés classiques et use d'accords parfaits et de septième, générateurs de cadences bien peu révolutionnaires. « C'est là même, dit M. Tiersot, que réside le principal défaut de son style ; audacieux par ailleurs jusqu'à la témérité, il se montre ici presque timoré, embarrassé en tout cas (3). »

(1) Berlioz a fréquemment fait emploi de véritables *leitmotifs*. Qu'il nous suffise de signaler ici le thème en ré majeur à 6/8 des altos dans la *Damnation*, celui de la *Valse des Sylphes*, le motif des pressentiments d'Hérode dans *l'Enfance du Christ*, celui de la Marche triomphale des *Troyens*, etc.

(2) *Constitutionnel*, 20 décembre 1846.

(3) J. Tiersot, *H. Berlioz et la Société de son temps*.

Parfois il heurte l'une contre l'autre, afin d'atteindre à une grande vigueur d'expression, des tonalités très éloignées l'une de l'autre, et obtient de la sorte des effets d'opposition et d'antithèse d'une brutalité toute romantique, comme la succession des accords de sol et de ré bémol dans la « marche au supplice » de la *Symphonie fantastique* (1). Souvent encore, il se permet des libertés dans la réalisation de l'harmonie et dédaigne les règles qui fixent l'éloignement ou le rapprochement des parties. Si M. Octave Fouque trouve le résultat obtenu consonant et bizarre (2), il ne faut point s'étonner des protestations élevées par les contemporains de Berlioz contre de semblables « bizarreries », contre ce que Delacroix, qui faisait pourtant de la peinture bien berliozienne, appelait un « héroïque gâchis ». « La première condition de la musique de théâtre, déclare la *Gazette de France*, après la première de *Benvenuto Cellini*, est de plaire à un public dont les quatre-vingt-dix-neuf centièmes ne sont point initiés aux règles de la composition... Il est possible que cela soit bien savant, bien beau, mais cette individualité me paraît de l'étrangeté, mais votre rythme et vos dissonances et vos degrés conjoints me semblent bizarres. Je bâille en les écoutant (3). »

De même, les innovations apportées par le maître au coloris instrumental et à l'emploi de la sonorité n'allaient pas sans provoquer des résistances. M. Weingartner, dont l'admiration pour Berlioz ne saurait être suspec-

(1) En signalant chez Berlioz l'absence d'appogiatures et de notes de passage, M. Hippeau écrit : « Chaque note porte son harmonie, et le musicien se croit obligé, chaque fois, de renverser ou d'altérer un accord, travail horriblement compliqué. » HIPPEAU, *Berlioz et son temps*.

(2) O. FOUQUE, *Les Révolutionnaires de la musique*, 1882.

(3) *Gazette de France*, 25 septembre 1838.

tée, attribue à son instrumentation « une hardiesse anormale et grotesque » (1), et pareille appréciation excuse un peu les contemporains de l'auteur de *Roméo et Juliette*, quand ils ne voyaient dans la première partie de l'*Enfance du Christ* qu'un « incroyable fouillis de sons et de bruits discordants ». Toute sonorité nouvelle et tout mélange de timbres dosé de façon inédite suscitent l'impression de bruit, quelle que soit d'ailleurs l'intensité de cette sonorité ou de ce mélange de timbres. Il se passe en matière d'instrumentation quelque chose d'analogue au phénomène de la dissonance harmonique, et un accouplement de timbres non encore réalisé équivaut à une dissonance instrumentale.

Nul plus que Berlioz n'a contribué à libérer le goût de ses attaches anthropomorphiques, précisément par le choix qu'il avait fait de la symphonie comme instrument d'expression. En provoquant la participation des timbres, c'est-à-dire de voix étrangères à l'homme et émanant des choses, à l'émotion de l'artiste, la symphonie dramatique place la musique dans la nature ; elle consomme la musicalisation du monde extérieur et réclame la collaboration continue de celui-ci. Groupées sous les apparences de familles instrumentales, les forces naturelles se résument en schèmes sonores, et l'orchestre devient comme un microcosme, comme un raccourci de l'univers.

Sans doute, Weber et Meyerbeer ont perfectionné l'éducation de l'oreille, mais Berlioz dépasse de beaucoup la limite atteinte par le public ; il associe, de façon singulière, les timbres les plus éloignés, et dont l'art n'avait point encore révélé les sympathies possibles, et fait appel, comme dans le *Tuba mirum*, à un déploiement de puissance orchestrale qui paraît plus prodi-

(1) F. Weingartner, *La Symphonie depuis Beethoven.*

gieux que justifié. Scudo critique l'armée de contrebasses, d'ophicléïdes et de trombones que le musicien met en branle à tout propos (1). A l'entendre, le vrai caractère de la grandeur en toutes choses, « c'est la simplicité des moyens employés à produire un grand résultat », pur sophisme déjà utilisé contre Gluck, Mozart et Beethoven, car, ainsi que le remarque M. Ernst, « l'intensité de la vibration sonore peut, dans bien des cas, devenir un facteur important de l'émotion musicale » (2).

Autant le bruit rossinien semblait déplacé, livré qu'il était à une incohérente fantaisie, autant la sonorité de Berlioz s'adaptait aux conditions dramatiques et ne se manifestait que lorsque celles-ci l'exigeaient.

Nous croyons donc, avec M. Romain Rolland, que ce qui dans l'art berliozien suscitait les animosités et fortifiait les résistances, c'était, avant tout et surtout, le grand souffle de liberté qui s'en dégageait. Il n'y a pas de pire épouvantail que la liberté, et si celle-ci avait connu, aux beaux temps du romantisme, d'ardents et actifs adeptes, elle devait se voir considérée comme suspecte au fur et à mesure que s'affirmait le règne du « sens commun », de la bourgeoisie terre-à-terre et des philistins raisonnables.

Berlioz était merveilleusement organisé pour la souffrance, et la vie ne lui ménagea aucune déception. Cependant, il ne fut pas si méconnu qu'il se plaît à le répéter, décochant au public les flèches les plus acérées, tout en recherchant fièvreusement ses faveurs. Les meilleurs de son temps lui rendirent, en effet, justice et tombèrent d'accord pour louer ses deux qualités maîtresses : la libre fantaisie vivante et émue, et l'in-

(1) P. Scudo, *Critique et littérature musicales*. Paris, 1859.
(2) A. Ernst, *loc. cit.*

comparable richesse du coloris instrumental. Toutes deux débordent dans la *Symphonie fantastique*, dans *Harold*, dans *Roméo*, dans la *Damnation de Faust*. Après l'audition des *Huit scènes de Faust*, première esquisse de la *Damnation*, Fétis lui-même écrivait : « Cette partition mérite de fixer l'attention des amateurs et doit exciter au plus haut degré la curiosité des artistes. On sait que l'imagination de ce jeune compositeur est empreinte d'une couleur fantastique et bizarre (1). »

C'est que le fantastique et le bizarre étaient très à la mode en 1830, et qu'ils s'affichent tout le long des pages ardentes, volcaniques, de l'*Épisode de la vie d'un artiste*. Il y a là, suivant l'heureuse expression de M. Léonce Mesnard, une sorte d'autobiographie idéale : « Sa propre passion du moment, transformée en rêverie exaltée, s'identifie avec ce motif principal qu'on a justement appelé après lui une idée fixe (2). » « Tout ceci est si nouveau, s'écrie J. Janin, en un accès de romantisme aigu, si bizarre, ce drame, cette musique, ce chant, cet orchestre, ce pêle-mêle de toutes choses, ces voix, ces chœurs, ces romances, ces rêves (3). » Et que d'effets aériens, quelle féerie dans le scherzo de la reine Mab ! « Il était difficile de trouver un meilleur accompagnement pour cette petite fée que traînent de minces atômes (4). »

Quant à la *Damnation de Faust*, écrivait M. Bourges, « l'élément fantastique y est poussé à un tel degré, qu'il sera malaisé à M. Berlioz de se dépasser lui-même » (5). Enfin, Berlioz n'hésitait pas à avouer le succès qu'il

(1) *Revue musicale*, 1830.
(2) Léonce Mesnard, *Essai sur Hector Berlioz*, 1888.
(3) *Les Débats*, 10 décembre 1832.
(4) *Ibid.*, 29 novembre 1839.
(5) *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 50, 1846.

avait remporté au Conservatoire. On lit, en effet, dans sa *Correspondance inédite :* « On m'a fait au Conservatoire une ovation rare après les scènes de Faust (1). »

Si les contemporains du Maître ont apprécié les sentiments romantiques dont il confiait la traduction à sa musique, ils ont également accordé leurs suffrages à la variété et à l'éclat du coloris instrumental de ses compositions. Fétis relève, dans le *Concert des Sylphes*, les détails d'orchestration les plus curieux. « L'harmonica et la harpe y sont employés avec bonheur, et une idée entièrement neuve trouvait son expression dans le remplacement des instruments à vent par des violoncelles filant des sons harmoniques, et produisant ainsi une harmonie toute aérienne. » C'était là de la peinture auriculaire, disait M. Bourges. Dans l'apothéose de Marguerite, « la sonorité cristalline et séraphique de l'orchestre emporte les auditeurs par delà les frontières du monde réel, » et M. Merruau signale « le singulier accompagnement d'un trille prolongé sur la chanterelle, pendant que les cors disent lentement un chant harmonieux » qui grésille, tel un bruissement d'élytres, durant le scherzo de la reine Mab (2).

L'exécution « perpétuellement en sourdine, la danse étrange des altos, les sons harmoniques de la harpe, le cri perçant des petites cymbales antiques accordées au fa dièse aigu » provoquent un enthousiasme indescriptible. On bisse le scherzo, on bisse la « Marche au supplice » de la *Symphonie fantastique* que l'orchestre de Girard joue excellemment : « Le public électrisé a redemandé, au milieu des plus vifs applaudissements, la « Marche au supplice », que l'orchestre a de nouveau

(1) Voir J.-G. Prodhomme, *Le Cycle Berlioz. Essai historique et critique sur l'œuvre de Berlioz.* Paris, 1896.

(2) *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 63, 1839.

exécutée comme un seul virtuose (1). » On s'extasie sur la « Marche des pèlerins » d'*Harold*, sur « l'effet de ce rythme mystérieux, de cette prière, à laquelle les arpèges de l'alto principal prêtent une couleur si religieuse (2), » et le morceau est redemandé d'enthousiasme. On bisse encore « la Marche hongroise », et le public du Conservatoire fait en 1849 l'accueil le plus sympathique aux fragments de la *Damnation de Faust*, dont le succès à l'Opéra-Comique semblait si languissant.

Lorsque Berlioz écrivait : « Comparaison faite des impressions que ma musique a produites sur tous les publics de l'Europe, je suis forcé de conclure que c'est le public de Paris qui la comprend le moins (3), » il commettait donc une injustice à l'égard de ses compatriotes, injustice que l'acharnement du malheur sur sa vie suffit d'ailleurs amplement à excuser. Nous le répétons, durant toute la seconde moitié de sa carrière, le public, détourné du romantisme, lassé de l'effort donné, assujetti à des préoccupations d'ordre matériel, et évoluant vers le rationalisme positiviste des environs de 1850, ne pouvait plus comprendre les élans passionnés du Maître, les audaces libératrices de cet énergique professeur d'imagination. Il se contentait d'un art d'imitation modeste et médiocre, oublieux du puissant génie qui mourait de son dédain et de sa froideur. C'est pourtant à Berlioz que notre goût musical est redevable des immenses progrès qu'il a réalisés depuis l'apparition de la *Symphonie fantastique* ; c'est à lui qu'il doit de s'être rapproché de la nature, d'avoir sondé les énergies du

(1) *Gazette musicale de Paris*, 1834.

(2) *Ibid.*

(3) *Lettre à Auguste Morel* ; de Londres 14 avril 1848. Voir : *Correspondance inédite* d'Hector Berlioz. Paris, 1879.

èterroir menacées d'anémie par les influences étrangres, et de s'être initié aux incomparables ressources de l'orchestre symphonique, que les *Débats*, par une comparaison toute latine, assimilaient justement au chœur antique. « Il rit, il pleure, se meut et se passionne comme un homme, il est en scène, il est en cause, il suit, il accompagne, il devance tour à tour le drame (1). »

L'homme qui pleurait en écoutant les œuvres de Beethoven et en lisant Shakspeare, possédait une âme vibrante entre toutes. C'est pour cela que nous l'aimons. Berlioz est resté et restera avec nous, au milieu des misères humaines, car, selon l'éloquente expression de M. Tiersot, il a reçu la consécration de la souffrance. En ce fils d'une de nos provinces les plus ardemment françaises, palpite vraiment le libre et douloureux génie de notre race.

(1) *Les Débats*, 15 septembre 1838.

CHAPITRE X

L'ÉVOLUTION DU WAGNÉRISME

Le nom de Richard Wagner remplit avec ampleur la seconde moitié du dix-neuvième siècle et se dresse de façon tapageuse au-dessus de l'horizon musical. Il a retenti au milieu du public français comme un cri de guerre, ralliant autour de lui des fanatiques et des apôtres, tandis qu'aux yeux du plus grand nombre, il incarnait les idées les plus audacieusement révolutionnaires. Puis, après une longue série de combats acharnés, l'œuvre du musicien saxon a fini par triompher, et sa victoire fut d'autant plus éclatante que les résistances rencontrées avaient été plus tenaces.

Nous nous proposons de rechercher les motifs qui amenèrent le public à modifier progressivement ses opinions, durant ce que nous appellerons la période wagnérienne. Celle-ci peut se diviser en trois parties. Au cours de la première, l'œuvre de Richard Wagner est accueillie avec une certaine indifférence, et seule la critique marque à son égard quelque hostilité. La

deuxième partie comprend l'ère héroïque du wagnérisme, et les polémiques y résonnent au sein d'une atmosphère belliqueuse. Enfin, la troisième voit s'apaiser les querelles, et Richard Wagner, telle une idole prodigieuse, trône sur le haut piédestal que lui a dressé un peuple d'adorateurs.

I

Un observateur sagace aurait pu, dès 1838, percevoir des craquements de fâcheux augure dans l'édifice romantique. On se lassait du lyrisme au théâtre, et « sans en avoir une conscience très nette, peut-être, la foule comprenait que ce lyrisme était une entrave à l'action dramatique » (1). Le romanesque candide des intrigues, l'importance exagérée des décors, le moyen âge et son bric-à-brac, commençaient à ne plus faire recette. Et, comme il suffit parfois d'un assez mince détail pour révéler une situation et précipiter un mouvement encore inaperçu, l'apparition de Rachel sur la scène de la Comédie-Française et le succès de la *Lucrèce* de Ponsard dévoilèrent tout ce que le romantisme avait de factice et de vermoulu.

Il fallait, comme le disait le *Constitutionnel*, « que le public fût dégoûté de l'éternelle fantasmagorie du moyen âge, qu'il fût rassasié de ces pièces où les caractères historiques sont outrageusement défigurés, et où tout est contraire à la vérité » (2). A partir de 1848, la décadence du romantisme littéraire s'accélère. Ce n'est pas en vain que Sainte-Beuve a plaisanté les

(1) J. Guex, *le Théâtre et la société française de* 1815 *à* 1848.
(2) *Le Constitutionnel*, 26 mai 1845.

hommes d'imagination, auxquels les hommes de science ravissent peu à peu les faveurs de l'opinion, pendant que la bourgeoisie, séduite par les progrès de l'industrie et occupée d'affaires, détache son idéal des élucubrations nuageuses des poètes chevelus.

On s'aperçoit alors que le classicisme du grand siècle s'ajustait mieux au tempérament français que le lyrisme éperdu de 1830. Dans le roman, George Sand commence à restreindre la part excessive que le moi s'y était taillée, puis Balzac travaille à donner à ses œuvres un cachet de vérité documentaire et scientifique ; « il se réclame de Geoffroy Saint-Hilaire et de sa zoologie philosophique » (1).

On n'entend plus parler que de vérité, que d'exactitude, que de respect de la nature ; on ne veut plus se payer de mots, et on manifeste la curiosité d'aller regarder ce qu'il y a derrière eux. La philosophie subjective et éclectique de Cousin reçoit des travaux physiologiques de Bell, de Magendie et de Flourens des coups dont elle ne se relèvera pas. De 1830 à 1842, Auguste Comte a publié son *Cours de philosophie positive*, puis, en 1850, son *Catéchisme positiviste* et, de 1851 à 1854, sa *Sociologie*.

Si, dans toutes les directions de l'esprit, on fait retour à un naturalisme objectif et positif, nous savons que le milieu musical témoigne, lui aussi, d'une évidente lassitude à l'égard du romantisme. La *Damnation de Faust* subit un échec lamentable ; en vain Berlioz s'ingénie-t-il à monter des concerts, en vain s'épuise-t-il en démarches pour faire représenter les *Troyens*. Le dilettantisme sensualiste, le culte de la virtuosité et de

(1) F. Brunetière, *l'Évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, t. II.

l'opéra italo-allemand emportent toutes les préférences. Avec cela, le classicisme pédagogique, repris d'un beau zèle, régente l'action de la musique à l'aide de distinctions dignes de la scolastique médiévale ; il lui trace ses limites, lui enseigne jusqu'où elle peut s'exercer, lui interdit certains domaines. On proteste, par la bouche de Scudo, contre la « symphonie expressive », et on dénonce sévèrement « l'apparition de *formes insolites de l'art*, de ces symphonies étranges qui mêlent et confondent tous les éléments de la composition » (1). Aussi, la symphonie dramatique et l'ode-symphonie constituent-elles un genre faux et bâtard, « qui ne prendra jamais rang dans la poétique de l'art ». Le *Désert* de Félicien David et la *Damnation de Faust* de Berlioz sont des œuvres caduques. Sans doute, on peut les considérer comme le signe d'une disposition générale des esprits et comme l'indice d'une évolution intellectuelle, mais à cette évolution la critique conservatrice a assigné un terme, une limite infranchissable. Elle envisage l'esthétique d'un point de vue moraliste et n'est pas éloignée de transformer tout mouvement en une atteinte à l'ordre immuable des choses.

Chaque musicien suspect de romantisme et de fantaisie s'entend condamner au nom du respect de la forme et du maintien de la séparation des genres. Schumann est « nébuleux et maladif ». Il se donne une peine énorme pour paraître profond, pour atteindre à l'originalité ; ses défauts le rapprochent de la troisième manière de Beethoven. C'est par rapport à cette troisième manière de Beethoven, qui fixe la limite de la compréhension musicale (2), que se mesurent toutes les œuvres

(1) P. Scudo, *Critique et littérature musicales*, 1856.

(2) Au Conservatoire et salle Herz, l'attitude du public ne laissait aucun doute à cet égard. « Un public zélé et nombreux,

d'avant-garde. L'insuffisance de la forme, le mépris des règles architecturales, voilà les griefs qu'on leur oppose. On retrouve ceux-ci, en ce qui concerne Schumann, chez Fétis, Ehlert et Wasielewski (1). On va les voir se dresser contre l'esthétique de Richard Wagner.

Avant 1860, le conflit franco-wagnérien ne donne lieu qu'à d'insignifiantes escarmouches. Il se dessine seulement à partir des trois concerts donnés par le musicien allemand au Théâtre-Italien (2), et prend toute son ampleur après la représentation de *Tannhæuser* à l'Opéra, en mars 1861.

Les fragments symphoniques soumis par Richard Wagner à l'appréciation du public parisien, en 1860, appartenaient presque tous, sauf le prélude de *Tristan*, à sa première manière ; leur allure s'affirmait nettement romantique et, par leur coupe, ils appartenaient bien aux types consacrés. Du reste, Wagner se présentait sous le patronage de Meyerbeer et pouvait supposer que le *Tannhæuser*, succédant aux opéras héroïques de l'auteur des *Huguenots* et de *Robert*, rencontrerait l'adhésion d'un public suffisamment préparé (3). Cet espoir

écrit Scudo, écoutait avec intérêt et soumission, quand il avait le malheur de ne pas les comprendre, les chefs-d'œuvre du quatuor, du concerto, de la symphonie et même de la sonate.

« La Société fondée par MM. Maurin et Chevillard, pour l'exécution des derniers quatuors de Beethoven, continue d'attirer à ses séances un grand nombre de fidèles... on peut discerner en connaissance de cause le mérite de ces œuvres qui sont de véritables monstres, dans le sens antique du mot, c'est-à-dire des merveilles de beauté et d'étranges erreurs. » P. Scudo, *loc. cit.*, 1857.

(1) Voir Jean Hubert, *Autour d'une sonate. Étude sur Robert Schumann.* Paris, 1898.

(2) Les 25 janvier, 1er février et 8 février 1860.

(3) Voir G. Servières, *Richard Wagner jugé en France.* Paris, 1886.

se trouva en partie réalisé, car toute la presse s'accorda pour constater le succès remporté par les concerts du Théâtre-Italien et pour rendre hommage à l'attitude de la majorité des auditeurs, lors des mémorables soirées de 1861. Seule, la critique formaliste lança à Richard Wagner trois accusations, qu'elle croyait décisives : l'absence de mélodie, l'abus de la sonorité, et le mépris de la forme. Comme on le voit, les pédagogues ne s'étaient guère mis en frais de nouveaux arguments, et se bornaient à faire resservir les machines de guerre qu'ils avaient dressées contre Berlioz. Ils subissaient, sans aucun doute, la suggestion de l'article que Fétis avait publié dans la *Gazette musicale*, durant l'été de 1852 (1), à l'effet d'exterminer une fois pour toutes les idées de l'auteur du *Tannhæuser* et de protéger la France contre l'invasion de sa musique. Le mot de « musique de l'avenir » était lancé et devait faire fortune (2). Crime impardonnable ! le musicien allemand arrivait avec un système et posait en novateur.

Le grief de « l'absence de mélodie » prouve encore une fois tout ce qu'il y a de subjectif dans l'appréciation du caractère de mélodicité. Nous avons déjà vu, qu'à l'égard de Berlioz, le chromatisme mélodique suscitait des résistances, en raison de son opposition aux types nets et généralement diatoniques dont se construisait la musique classique. Dans la musique de Wagner, d'autres difficultés surgissent de l'atmosphère harmonique si profondément chromatique, au sein de laquelle baigne la mélodie ; c'est la forme nouvelle de l'harmonie, ce sont

(1) *Gazette musicale*, numéros des 6, 13, 20 et 27 juin, 11 et 25 juillet, 3 août 1852.

(2) La paternité de ce mot revenait d'ailleurs à un Beckmesser de Cologne nommé Bischof.

les agrégations sonores inédites, les altérations simultanées dans deux ou trois parties d'un accord qui déroutent l'auditeur habitué à la correction classique et aux pauvretés italiennes; ces altérations estompent les contours mélodiques, les noient dans l'imprécision de leurs moirures, et des musiciens eux-mêmes, tel M. Reyer, se sentent tout désorientés.

Parmi les wagnériens de la première heure, la plupart ne se font de la mélodie de Richard Wagner qu'une idée bien confuse. Franck-Marie lui trouve une « forme imprécise » ; ce n'est qu'une « longue psalmodie se déroulant à satiété et ne se gravant point dans l'esprit » (1).

Quant aux antiwagnériens, leur opinion s'affiche plus radicale encore: « musique sans mélodie », décide Azevedo (2). « Tendance néfaste, écrit de son côté Paul Bernard dans le *Ménestrel*, qui, si elle se prolongeait, tuerait infailliblement la musique en tuant la mélodie qui en est l'âme. Le compositeur allemand ne rencontre que rarement des phrases mélodiques et se lance à corps perdu dans le vague et dans l'obscur (3). » Quant à Scudo, il s'épanchait longuement, dans la *Revue des Deux Mondes*, en des phrases assez réjouissantes, rehaussées d'épithètes vengeresses : « mélopée informe, terne et assourdissante, qui vous accable d'un ennui mortel » (4).

Mais c'est surtout après la représentation de *Tannhæuser* que se précisent les motifs qui font refuser à

(1) *La Patrie*, 24 mars 1861.

(2) *L'Opinion nationale*, 31 janvier 1860.

(3) *Le Constitutionnel*, 30 janvier 1860.

(4) *Revue des Deux Mondes*, 1860. Les écrits et la musique de Richard Wagner.

son auteur le don mélodique. On sait que Berlioz avait prudemment passé la main à d'Ortigue pour rédiger le compte rendu de la première. D'Ortigue a lu la *Lettre sur la musique* insérée par Wagner en tête de la traduction de ses *Quatre poèmes d'opéra*, lettre qui fut pour sa cause une si lourde maladresse, et il disserte : « La mélodie est nécessairement intermittente, puisqu'elle doit avoir une fin, un milieu, un commencement, puisqu'elle est assujettie aux lois de la période, et qu'après sa première émission, elle opère son repos, et bientôt après prépare sa cadence et sa terminaison (1). » C'est fort bien, mais, pour d'Ortigue, les dispositifs formels de la mélodie ne trouvent leur réalisation que dans l'*air*, que dans l'organisme bien défini, dont se tisse l'opéra rossino-meyerbeerien et qui, par sa carrure et ses reprises, s'impose à l'auditeur. « Il n'y a plus de forme, s'écrie le feuilletoniste, car l'auteur supprime tout dessin, tout rythme, tout groupe, toute carrure, toute symétrie ! Ce n'est plus que du plain-chant traînant. » Le public élevé dans le culte de la cavatine, de l'air qui a un nom, une étiquette, et que l'on catalogue sur la première page des partitions, doit forcément se trouver désorienté en présence d'une œuvre dans laquelle les récitatifs ne sont pas suivis des exercices habituels exécutés par le soprano ou le ténor.

Il en est de même pour la sonorité, dont l'aspect inaccoutumé ameutera de vigoureuses résistances. Et chose singulière, ce n'est pas, à proprement parler, l'intensité du son qui amène à prononcer le mot de bruit, c'est sa qualité, ce sont les alliages de certains timbres instrumentaux. C'est aussi la prolongation de la sonorité dans une partie peu explorée de son échelle. Ainsi

(1) *Les Débats*, 23 mars 1861.

le trait des premiers violons dans l'*Ouverture de Tannhæuser* stupéfie la critique. On le trouve « des plus bizarres et développé à perte de vue » (1). Azevedo parle de la sonorité puissante de l'orchestration, qu'il juge d'ailleurs mauvaise en elle-même et qu'il traite « de fièvre acoustique » et de « sonorisme sans idées » (2). Si Paul Bernard veut bien déclarer que le trait de violon de l'*Ouverture de Tannhæuser* est caractéristique, il s'empresse d'ajouter qu'il « pousse jusqu'au paroxysme le grincement de la corde » (3). Sans doute l'effet produit est « saisissant, mais il vous prend à la gorge, comme si on mordait dans un citron ». Et les bons mots de pleuvoir : steeple-chase de violons, trapèze de la chanterelle, etc. D'Ortigue n'en revient pas : « L'oreille, prétend-il, a peine à supporter l'implacable persistance de ce trait *ostinato*, ces violons descendant en doubles croches deux par deux sur chaque mesure, de manière à emprisonner le cerveau humain dans un cercle de fer (4). » Harmonies suraiguës, véritable torture, effroyable déchaînement de sons discordants, voilà les expressions dont déborde la critique. L'ouverture du *Vaisseau fantôme* n'était qu'une série d'accords stridents, de sifflements aigus, de grincements de cuivres enragés (5), et le *Venusberg*, au dire de Scudo, donnait l'impression d'un « vaste grouillement de sons », où l'oreille s'égarait éperdue.

Bref, on lançait la légende du vacarme wagnérien, dont la caricature devait tirer un thème des plus fructueux. En vain Reyer avait-il écrit : « On a adressé,

(1) *Le Siècle*, 10 février 1858.
(2) *L'Opinion nationale*, 31 janvier 1860.
(3) *Le Ménestrel*, 24 mars 1861.
(4) *Les Débats*, *loc. cit.*
(5) *Le Constitutionnel*, 30 janvier 1860.

entre autres reproches à Richard Wagner, celui d'abuser des cuivres et des instruments à percussion. C'est une erreur ; il n'y a dans le *Tannhæuser* que trois coups de grosse caisse frappés à la fin de l'ouverture... (1). » En vain Champfleury faisait-il observer que le bruit était heureusement exilé de l'œuvre du compositeur allemand (2). En vain Théophile Gautier, mû par la plus avertie des prudences, s'était-il efforcé de détourner la ridicule accusation de tapage qui menaçait l'auteur de *Tannhæuser*, en envoyant de Wiesbaden des correspondances aussi justes qu'élogieuses, au cours desquelles on pouvait lire : « Nous nous figurions un génie compliqué et furieux, paroxyste, poussant tout à l'extrême, cahotique et fulgurant. Loin de renchérir sur Weber ou Meyerbeer, il a remonté délibérément dans le passé, vers les sources de la musique (3). » Le coup était porté, et la presse boulevardière continuait à tracer d'exhilarants portraits du « tudesque perturbateur de la Beauté », implacable bourreau des oreilles.

Le troisième chef d'accusation visait surtout le système dramatique de Richard Wagner, et associait de fausses perceptions mélodiques à l'inintelligence de l'agencement des thèmes. Ch. Baudelaire avait cependant semé le bon grain, en exposant sincèrement au public les diverses phases de son propre apprentissage : « Des répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques, écrivait-il, dans des morceaux tirés du même opéra, impliquaient des intentions qui m'étaient mystérieuses (4). » Il s'agissait d'un signe mnémo-

(1) *Courrier de Paris*, 30 septembre 1857.

(2) Champfleury, *Richard Wagner*. Paris, 1860.

(3) *Moniteur universel*, 29 septembre 1857.

(4) Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhæuser*. Extrait de la *Revue européenne*. Paris, 1861.

technique qui blasonnait chaque personnage au moyen d'une mélodie caractéristique. « Wagner, disait Liszt, dessine mélodiquement le caractère de ses personnages et de leurs passions principales... ses mélodies sont, en quelque sorte, des personnifications d'idées. »

Personne en France, à part quelques amateurs consciencieux, ne connaissait les ouvrages théoriques du musicien allemand. En général, on se contentait de reproduire les grossiers travestissements que quelques écrivains superficiels en traçaient : « Une foule de gens, persuadés par les plaisants du feuilleton, s'imaginèrent que le maître attribuait à la musique la puissance d'exprimer la forme positive des choses, c'est-à-dire qu'il intervertissait les rôles et les fonctions de la parole et de la musique (1). » Au reste, il ne faut point s'en étonner, car c'était un personnage assurément nouveau et inattendu que ce musicien de théâtre, qui jouait au philosophe et prétendait aligner sur l'esthétique de son art des théories absconses et hermétiques.

A l'exemple de Gluck, Wagner cherchait à réaliser l'association des formes musicales et d'un canevas littéraire, mais il se séparait profondément du chantre d'*Alceste*, en proclamant bien haut que la musique n'avait point pour objet « de se réduire à la fonction de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations » (2) ; que, tout au contraire, elle devait commenter l'action scénique au même titre que le poème dramatique lui-même (3). Il ne s'agissait point d'ajouter de la musique à un

(1) C.-H. Baudelaire, *loc. cit.*
(2) Préface d'*Alceste*.
(3) *Richard Wagner*, Gesammelte Schriften, IX, 111.

drame, ni de « colorier un dessin » ; le drame devait naître dans la musique elle-même.

Par son extrême plasticité, par son attention constante à obéir scrupuleusement aux suggestions du drame, la musique de Richard Wagner déroutait à la fois les amateurs dressés à l'école de la symphonie classique et les dilettanti d'opéra. « Ses compositions, écrivait M. Lacombe, sont pleines d'idées musicales plus préoccupées de rendre fidèlement la parole que de s'enchaîner logiquement entre elles (1). » On n'avait point compris l'air d'Élisabeth au deuxième acte de *Tannhæuser*; M. Johannès Weber en donnait très judicieusement la raison : « Un pareil air, où l'orchestre est le complément nécessaire de la voix humaine, doit causer une véritable déception à un auditeur ordinaire ; il prendra pour un récitatif ce qui est la mélodie proprement dite, et s'attendra à voir commencer un air de son goût quand le morceau sera fini (2). »

« L'invention de M. Wagner, écrivait à son tour Oscar Comettant, consiste à faire de l'opéra une symphonie instrumentale avec accompagnement obligé de chanteurs... Au fur et à mesure que l'action avance, les personnages expriment nécessairement des sentiments différents, et la musique qui les exprime est obligée de changer de caractère ; par conséquent, plus d'unité de sentiment et plus de développement possible d'une idée musicale mère (3). » Partisans et adversaires de Richard Wagner se rencontraient donc pour reconnaître à sa musique une souplesse que les uns qualifiaient de prestigieuse, tandis que les autres la considéraient comme la marque d'un défaut irrémédiable.

(1) Louis Lacombe, *Revue germanique*, février 1860.
(2) *Le Temps*, juillet 1861.
(3) Oscar Comettant, *Musique et Musiciens*. Paris, 1862.

II

Théophile Gautier, qui, avec Baudelaire, a joué en France le rôle de l'annonciateur du messie wagnérien, sentait tellement les dangers que l'accusation de romantisme pouvait faire courir à la musique du compositeur allemand, qu'il s'attacha dès 1857 à dissiper toutes les préventions susceptibles de donner à cette accusation quelque apparence de solidité. Il expliquait laborieusement qu'en Allemagne l'épithète de « romantique » n'a pas le même sens qu'en France, et qu'elle signifie « retour au moyen âge » (1). Or c'était précisément au moyen âge qu'on en voulait, et le drame de *Tannhæuser* tombait de la façon la plus inopportune dans un milieu intellectuel hostile à son affabulation et à ses tendances.

L'insuccès de l'opéra de Richard Wagner, si l'on fait abstraction de l'absurde cabale montée par quelques siffleurs inconscients, dont l'expérience en matière sportive paraissait accaparer toute la mentalité, fut provoqué, comme le dit M. Paul Lindau, « par la transplantation d'une plante germanique sur le sol gaulois », et cela, à un moment de l'évolution des idées, où celles-ci devaient se montrer le plus réfractaires à une expérience de cette nature. « Le symbolisme de la légende allemande, remarque M. G. Servières, ne pouvait être compris des Parisiens (2). » Il ne le pouvait pas surtout à une époque où l'active renaissance du naturalisme prétendait reléguer l'attirail légendaire au rang des chimères, et s'occupait à débarrasser l'intelligence con-

(1) *Le Moniteur*, 29 septembre 1857.
(2) G. Servières, *loc. cit.*

temporaine des fuligineuses entités métaphysiques.

Et c'est, au sujet du poème, un sentiment presque universel dans la presse de l'époque, sentiment qui se traduit par une antipathie non déguisée. Franck-Marie, pourtant grand admirateur de l'œuvre, trouve qu'elle manque de « vérité humaine » (1). « Tous ces personnages allégoriques, assure-t-il, ces fictions plus ou moins brillantes ne sauraient convenir aux conditions rigoureuses d'une vérité humaine, et l'opéra doit être humain avant tout. » Paul de Saint-Victor invoquait le génie latin et s'écriait : « Gardons-nous de cette invasion de fantômes (2). » Il s'indignait de l'incroyable préface que Wagner avait placée en tête de ses quatre poèmes d'opéra, et dans laquelle « l'outrecuidance du Coran se mêle à l'obscurité de l'Apocalypse ». Dans une tirade cinglante, Scudo stigmatisait le wagnérisme et les wagnériens, « les doctrines funestes propagées par M. Wagner et ses partisans, qui sont pour la plupart des écrivains médiocres, des peintres, des sculpteurs sans talent, des quasi poètes, des avocats, des démocrates, des républicains suspects, des esprits faux, des femmes sans goût rêvasseuses de néant, qui jugent des beautés d'un art de sentiment qui doit plaire à l'oreille avant de toucher le cœur, à travers un symbolisme creux et inintelligible (3). » Ce morceau, qui semble extrait des mémoires de Joseph Prudhomme, n'en est pas moins curieux, en ce sens qu'il montre le wagnérisme transporté sur le terrain moral et politique et assimilé déjà à une opinion subversive.

L'esprit français, retrempé dans le naturalisme, protestait contre des « tendances métaphysiques à la Scho-

(1) *La Patrie*, 24 mars 1861.
(2) *La Presse*, 18 mars 1861.
(3) *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1861.

penhauer (1), » contre un fâcheux abandon au nirvâna, à la désespérance sans issue et sans remède. Personne ne pouvait s'intéresser à des mannequins dépourvus de toute réalité, véritables fantoches s'agitant confusément dans les buées du romantisme germanique.

Seuls les séides du mouvement lyrique de 1830 épanchent d'ardents dithyrambes, et une ligne de démarcation très nette sépare les psychologies wagnériennes de celles qui s'étayent d'un réalisme renouvelé. Du côté du maître allemand se rangent les poètes et tous ceux qui donnent à l'image le pas sur l'idée. « Wagner a le don de passionner la foule, de provoquer des enthousiasmes frénétiques et des répulsions violentes, clame Théophile Gautier, après la représentation de *Rienzi*. C'est une agitation, un tumulte, une furie qui rappellent les grandes luttes romantiques de 1830 (2). » C'est que la foule, par essence, demeure sentimentale, vibrante devant l'image, froide et désorientée en présence de l'idée ; Wagner lui-même rendait justice aux qualités du public parisien, à sa compréhension très vive et à son sentiment vraiment généreux de l'équité artistique.

Néanmoins, l'influence du naturalisme s'opposait à la claire conception de son système de drame lyrique. Si les « rêvasseurs » de Scudo, les poètes tels que Baudelaire, Gautier, Mendès et Schuré, donnaient leur adhésion pleine et entière à un art fait de mystère et de sentiments épiques, et jalonnaient ainsi par avance la route qu'allaient suivre plus tard les idées ; si le grand public, livré à ses propres impulsions, applaudissait sans arrière-pensée, subjugué qu'il était par une admirable sonorité et par la féerie de l'orchestration, il n'en

(1) *Le Nain jaune*, 24 juin 1865.
(2) *Journal officiel*, 12 avril 1869.

était pas moins évident que l'esthétique des œuvres de Richard Wagner allait à l'encontre de ses dispositions habituelles.

Dans l'esprit allemand, en effet, l'intelligence et la sensibilité forment bloc et ne se séparent point en instruments distincts. Toutes deux subsistent à l'état indifférencié, pour parler comme M. Quinton, et laissent s'établir entre elles un réseau serré de relations constantes (1). Mis en présence des choses, l'esprit allemand s'y plonge, s'y baigne tout entier, participe à leur essence, cherche à se fondre dans leur substance. L'esprit français, tout au contraire, forme un organe différencié, chez lequel l'intelligence et la sensibilité occupent des départements parfaitement délimités et comportent des fonctions qui n'empiètent jamais les unes sur les autres. Conservant jalousement son individualité devant le monde extérieur, dans une attitude d'observateur impassible, il tient son émotion en bride et reste en toutes circonstances capable d'étudier froidement et sans parti pris les mouvements de sa sensibilité. D'où l'esprit critique, si développé chez nous qu'il va fréquemment jusqu'au dénigrement.

Le naturalisme et le positivisme du Second Empire ne pouvaient que souligner la différenciation de l'esprit français, en accusant la prééminence que nous avons toujours conférée à l'intelligence. Or l'art wagnérien se plaçait aux antipodes des tendances positivistes. Il se fondait sur l'instinct, il en appelait aux formes élémentaires de l'émotion, il prétendait pénétrer dans le monde de l'inconscient, afin d'atteindre aux sources primor-

(1) Voir l'intéressant article publié par M. Quinton dans l'*Enquête sur l'influence allemande,* dirigée au *Mercure de France* par M. Morland.

diales de la sensibilité. Selon l'éloquente expression de M. Mithouard, Wagner « s'enfonce dans les profondeurs étincelantes de la forêt barbare ». Pour lui, l'idée ne prenait sa valeur qu'autant qu'elle se revêtait des contingences immédiates de l'image; il ne tendait donc à rien moins qu'à indifférencier ce qui était différencié, qu'à rétrograder vers des organismes ancestraux chez lesquels la sensibilité règne en souveraine absolue sur toutes les fonctions (1). N'était-ce pas s'aventurer sur un terrain bien mouvant que de chercher à unir indissolublement la poésie et la philosophie? Et n'y avait-il pas quelque contradiction à faire professer à la légende des vérités toutes modernes? Pour que la sensibilité populaire puisse être ébranlée, il importe que de longues générations aient cheminé dans les mêmes voies du sentiment, il importe que l'idée se soit peu à peu dépouillée de sa sécheresse abstraite et qu'elle se soit parée des fleurs de l'émotion (2).

Mais, si les intelligences présentent des communes mesures et ne se distinguent les unes des autres que par leur degré d'acuité, les sensibilités restent ce qu'il y a de plus personnel, de plus individuel en nous. Elles sont fonction de la race, de la culture héritée, et M. Caussy a pu dire avec raison « qu'il y a grandes chances pour que tout effort accompli pour accorder

(1) Voir P. Lichtenberger, *Richard Wagner poète et penseur.*

(2) Le système du drame légendaire semble basé sur ce postulat difficilement admissible, que nous retrouvons nos idées dans la légende comme en un miroir. Cela suppose que la nature humaine serait restée semblable à elle-même à travers les siècles. On risque ainsi de développer dans un cadre mythique des idées qui ne lui sont pas adaptées et de faire de l'anachronisme en images. D'ailleurs, on peut se demander si nous avons besoin de repasser par l'état d'esprit des peuples primitifs.

une sensibilité à une sensibilité étrangère demeure vain » (1).

Rien n'est plus propre à démontrer la vérité de cette observation que l'évolution du wagnérisme en France. Tant que le public, prêtant une oreille distraite aux diatribes de la critique antiwagnérienne, ne sent pas qu'on veut lui imposer des conceptions nées sur un autre terroir que le sien, il s'abandonne naïvement à ses impressions et ne s'insurge point contre ce que l'importation étrangère comporte d'éléments conciliables avec sa façon de sentir. Aussi, durant la première période de la pénétration wagnérienne, ne manifeste-t-il aucune hostilité déclarée. Mais, dès que son intelligence mise en éveil voit le danger d'une sorte de dénationalisation, il s'arrête et fait face à l'ennemi. La presse a surchauffé les imaginations et surexcité les scrupules ; elle a tiré argument de ce que le tempérament français contient de claire raison, de notion précise des réalités, d'horreur pour tout ce qui est obscur, compliqué, nuageux. Elle est parvenue à faire passer Richard Wagner pour l'adversaire, pour le contempteur du bon sens (2). Elle l'a dépeint sous les traits d'un mystique dévoyé, plein de dédain pour l'art français, et les écrits théoriques

(1) F. Caussy, R. Wagner et la sensibilité française. *Mercure de France*, t. XLIV.

(2) Pendant ce temps, les œuvres de Berlioz bénéficiaient de l'ostracisme qu'on témoignait à celles de R. Wagner. A partir du Festival Berlioz, célébré le 22 mars 1870, le succès des compositions du maître français va croissant au Conservatoire et aux Concerts populaires. D'après la *Revue et Gazette musicale* du 14 janvier 1874, des fragments de la *Damnation* sont redemandés avec acclamation chez Pasdeloup. En 1877, l'enthousiasme berliozien bat son plein. Le public avait, comme jadis au dix-huitième siècle, trouvé *son musicien*, qu'il opposait au musicien étranger.

du maître de Bayreuth, son caractère intransigeant, personnel et agressif n'ont pas peu contribué à élargir de jour en jour le fossé qui séparait sa sensibilité de a nôtre.

Cette sensibilité, foncièrement germanique, exigeait une grandeur forcée, antipathique à la simplicité française. Elle ne pouvait vibrer qu'en compagnie de dieux et de demi-dieux, et paraissait hors de toute proportion avec celle des simples mortels. Les héros du drame wagnérien manquaient de cette grâce qui est une qualité sociale et qui permet à l'auditeur d'entrer de plain pied dans le personnage dramatique. Ils planaient dans un empyrée lointain, en un Walhalla arrogant, inconnu de nos traditions. Tout ce sublime scandinave et teuton semblait assez ridicule à une société passablement prosaïque, occupée d'affaires et de plaisirs futiles.

Et puis, la signification des symboles cachés derrière les personnages mythiques du drame ne semblait pas très claire. On y voyait comme le résumé d'un idéal bien différent du nôtre, idéal fait de dégoût de la vie et de renoncement, en un mot l'expression d'un pessimisme découragé, d'un vague à l'âme qui ne nous conviennent point. Il n'en fallait pas davantage pour transformer l'indifférence en animosité.

Depuis la chute de *Tannhæuser* à l'Opéra jusqu'aux environs de 1879, cette animosité a passé de la critique dans la majeure partie du public qui a rompu ses dernières attaches romantiques, et dont le patriotisme souffre de la terrible blessure reçue pendant l'année néfaste.

L'heure a sonné des luttes homériques entre les partisans de Richard Wagner et la foule tapageuse de ses adversaires. Avec une persévérance admirable, avec une ténacité prudente, que ne rebutent ni les ironies,

ni les orages, Pasdeloup distille lentement aux *Concerts populaires* l'essence wagnérienne. Ses programmes la versent petit à petit, par doses savamment graduées. L'*Ouverture de Tannhæuser*, jointe à quelques fragments de *Lohengrin* et des *Maîtres Chanteurs*, devient le réactif de l'opinion musicale qui s'affirme ombrageuse et susceptible. On voit surgir le spectre wagnérien (1), et la jeune génération musicale, Paladilhe, Joncières, Bizet, Saint-Saëns, Massenet, Lalo, s'entendent reprocher acrimonieusement leurs tendances germaniques, leurs velléités d'imitation wagnérienne. Wagnérien ! le mot est une insulte qu'on lance à la *Carmen* de Bizet, au *Dimitri* de Joncières, au *Timbre d'Argent* de Saint-Saëns. Toute une littérature s'applique à saper les fondements du wagnérisme, et la critique prend l'aspect d'un pamphlet (2). Si cette critique, paresseuse et docile aux préjugés, doit porter la responsabilité d'avoir envenimé les polémiques et prolongé les malentendus, il est juste cependant de reconnaître qu'elle ne mérita pas toujours le dédain dont les wagnériens de la dernière heure la gratifièrent. On nous a beaucoup reproché l'insuccès de *Tannhæuser*, et on nous l'a reproché sans mesure. Nous avons cherché à montrer les raisons qui rendaient cet insuccès presque inévitable ; mais il n'est point superflu d'ajouter qu'en Allemagne,

(1) G. Servières, *loc. cit.*

(2) Voici quelques titres d'ouvrages antiwagnériens :

Musique et Musiciens, par O. Comettant, 1862.

Les Musiciens célèbres, par F. Clément, 1868.

Étude sur Richard Wagner, par H. Prévost, 1869.

Les Nationalités musicales, par G. Bertrand, 1872.

Histoire de la musique dramatique en France, par G. Chouquet, 1873.

Musique et Musiciens, par G. de Charnacé, 1873.

l'opéra de Richard Wagner recevait un accueil tout aussi hostile que chez nous. Bien plus, les passages incriminés étaient les mêmes de chaque côté du Rhin, de sorte que l'indignation professée par les Allemands à notre endroit ne semble pas marquée au coin d'une bonne foi parfaite. Voici, en effet, comment s'exprime M. Jullien, en relatant la première représentation de *Tannhæuser*, à Dresde, le 19 octobre 1845 : « Le public eut un grand désappointement ; ce fut un franc insuccès, contrairement à ce que rapportent les narrateurs français, y compris Gasperini. » Et quelle fut la cause déterminante de ce grave échec ? la scène du retour de Rome, également incomprise à Paris.

Quant au Venusberg, « on n'y comprenait pas grand'-chose ». Le récit de *Tannhæuser* « indisposa tout le monde ; on attendait un air, une franche mélodie, et l'on entendait un fastidieux récitatif ». Ce fut « un tolle général » contre le musicien, qui ne savait pas mieux utiliser un ténor tel que Tichatschek. La presse fulminait, et les journaux, tout comme leurs congénères parisiens, déclaraient que cette musique n'avait ni mélodie, ni forme. La *Gazette du soir*, de Dresde, lui préférait de beaucoup le *Rêve d'une Nuit de Noël* de Ferdinand Hiller, la *Gazette de l'Allemagne du Nord* parlait « d'ennui pesant », et la *Nouvelle Gazette de musique* exhalait, en termes virulents, son indignation des invraisemblances et de l'obscurité de l'œuvre. Selon Maurice Hauptmann, l'ouverture était « atroce, longue et fastidieuse », et Spohr écrivait, en 1853, ces lignes que n'aurait pas désavouées Scudo : « Cet opéra contient beaucoup de passages fâcheux pour l'oreille. »

On pourra objecter que ceci se passait en 1845, et que notre incompréhension date de 1861. Mais, à cette époque, un intervalle de seize ans ne constituait point

un laps de temps suffisant pour amener un revirement complet dans l'esthétique de l'opéra. D'ailleurs, après la représentation de *Lohengrin* à Weimar, le 28 août 1850, Liszt et le chef d'orchestre Genast réclament de la manière la plus pressante d'importantes coupures (1). Bien plus, *Tristan*, en mai 1865, c'est-à-dire quatre ans après la chute de *Tannhæuser* à Paris, ne triomphe que devant une salle triée sur le volet et convenablement stylée par l'*Invitation à mes amis* que le maître avait eu le soin prudent de publier avant la représentation. Il y avait en outre cette circonstance aggravante, que R. Wagner se trouvait là sur son propre terrain, qu'il s'adressait à des Allemands tout enflammés de romantisme, et qu'il n'avait pas à craindre le conflit d'idées auquel l'exposait une incursion en pays français (2).

Et d'ailleurs, à y regarder de près, que voyons-nous poindre dès 1861, au sein des critiques formulées en France à l'égard de l'opéra wagnérien ? A maintes reprises, apparaît accolée au nom de l'auteur de *Tannhæuser* l'épithète de *symphoniste*. Franck-Marie écrit à la *Patrie* : « Son génie nous semble complètement approprié à la symphonie (3). » Même observation sous la plume de M. Perrin. Léon Leroy, à propos de l'exécution, à Munich, de *Tristan et Yseult*, déclare « que

(1) A. Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, chap. VI.

(2) Les Allemands sont d'autant moins qualifiés pour nous reprocher d'avoir si longtemps méconnu Richard Wagner, que le maître de Bayreuth a trouvé autant de détracteurs dans son pays qu'en France. Voir : John Grand-Carteret, *Wagner en caricatures*, 1891.

Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres.*

Ch. Vincens, *Wagner et le wagnérisme au point de vue français*, 1902.

(3) *La Patrie*, 24 mars 1861.

jamais l'art du symphoniste n'est allé aussi loin » (1). Aussi, convient-il de rendre justice à la perspicacité de ceux qui, dès les débuts du wagnérisme, surent en discerner les faiblesses. L'œuvre de R. Wagner déborde de musique, et, en dépit de son système qui érigeait le drame en but et la musique en moyen, on voit peu à peu le musicien renverser les termes de l'opposition qu'il a proclamée et s'abandonner tout entier à la musique. M. Marnold a pu dire justement que *Tristan* consacrait « la revanche du musicien sur le poète » et que « l'inconsciente évolution de son génieavait conduit R. Wagner au développement symphonique des thèmes conducteurs » (2).

Lorsque nos critiques traitaient de symphoniste le poète de *Tannhæuser*, ils devinaient donc, en quelque sorte, la fissure par laquelle devait s'échapper une partie de la doctrine wagnérienne.

III

Nous venons d'indiquer comment la réaction rationaliste, qui avait succédé aux épanchements romantiques, créait un milieu défavorable à la propagation des conceptions dramatiques et lyriques de R. Wagner. Ce retour au naturalisme eut l'avantage de faire éclore en France, entre 1861 et 1880, une littérature de combat des plus importantes (3).

(1) *Le Nain jaune*, 24 juin 1865.

(2) *Mercure de France*, février 1902.

(3) M. Edouard Schelle a publié en 1861, à Leipzig, une brochure intitulée : *Tannhæuser à Paris et la troisième guerre musicale*, où il rapproche les événements de 1861 de ceux qui défrayèrent la guerre des Bouffons et la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes.

Sans doute, ainsi que l'a remarqué M. Servières, « tout porte à croire que le triomphe de Wagner aurait été bien plus précoce sans la survenue de la guerre de 1870 et la scission profonde qu'elle produisit entre les deux nations devenues ennemies » (1). De plus, au milieu des désastres qui s'appesantissaient sur la France, le musicien de génie, oublieux de sa propre gloire et de celle de son pays, allait jusqu'à donner à l'adversaire terrassé « le coup de pied du maëstro », comme l'a dit Edmond About. On assistait à cette contradiction cruelle de Wagner se proclamant le musicien de l'humanité et excommuniant de celle-ci, par haine d'Allemand et par rancune d'auteur méconnu, tout ce qui portait le nom de Français. A ce propos, il ne semble pas inutile de souligner la générosité artistique avec laquelle nous accueillîmes l'œuvre de notre insulteur, générosité que plusieurs influences vinrent progressivement seconder.

Ces influences sont imputables aux concerts, à la littérature wagnérienne, et enfin aux tendances littéraires qui dressèrent en face du naturalisme positiviste ce qu'on a appelé le symbolisme.

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, dès 1862, les *Concerts populaires* commençaient patiemment l'éducation wagnérienne du grand public, sous l'impulsion de l'initiateur courageux que fut Pasdeloup. Ils familiarisaient empiriquement l'oreille avec les formes de la mélodie de Richard Wagner et avec ce qu'on appelait ses « harmonies irritantes ». Leur action s'exerçait sur le terrain pratique et s'appliquait à créer ce facteur essentiel du goût musical qui s'appelle l'habitude. Toute nouveauté déconcerte, et le trouble qu'elle provoque

(1) G. Servières, *loc. cit.*

se voit le plus souvent rattaché à une cause inexacte. C'est ainsi que, lorsque Gasperini parlait, à propos de *Tristan*, de « formes mélodiques étranges, insaisissables » (1), il ne faisait qu'exprimer son défaut d'adaptation. Une mélodie plus simple qu'une autre, objectivement parlant, peut paraître plus compliquée et moins saisissable à l'audition, parce qu'elle nécessite de nouveaux efforts de la part de celui qui l'entend pour la première fois, et parce que ces efforts entraînent une fatigue que l'auditeur attribue à la complexité de la mélodie.

De même, « l'usage immodéré du chromatisme et des modulations ascendantes, l'emploi fréquent de la septième diminuée », que Paul Bernard relevait dans les compositions de l'auteur de *Tannhæuser* (2), cessent petit à petit d'indisposer les auditeurs, d'abord désorientés par « un flot de tonalités changeantes qui se jouaient de leurs instincts ». Les progrès sont sensibles dès 1868. Léon Leroy trouve dans les *Maîtres Chanteurs* des phrases précises et un ferme sentiment tonal (3). On reconnaît la parenté que la musique de Wagner présente avec celle de Weber, notamment avec le *Freischütz* et *Oberon*. Ce fameux « sonorisme », auquel Azevedo jetait l'anathème, se transforme en « riche coloris instrumental », et plus d'un dilettante sourirait désormais des facéties par lesquelles le *Ménestrel* de 1861 essayait d'expliquer la somptueuse instrumentation de Richard Wagner : « La petite flûte se jette sur le hautbois qui lance une ruade à la clarinette. Le basson s'interpose, mais est bousculé par la masse des violons (4). »

(1) Gasperini, *La Nouvelle Allemagne musicale*. Paris, 1866.
(2) *Le Ménestrel*, janvier 1860, 24 mars 1861.
(3) *Le Figaro*, 25 juin 1868.
(4) *Le Ménestrel*, 24 mars 1861

Ce n'est pas que de fréquents orages ne viennent obscurcir l'aube naissante du wagnérisme. En 1876, la *Marche funèbre de la Götterdämmerung*, dont Pasdeloup a risqué l'exécution, provoque une tempête de sifflets : « Tapage qui agace les nerfs, disait le *Figaro*, en s'adressant non pas aux siffleurs, mais aux instrumentistes (1). » « Marche banale sans valeur », déclarait A. Pougin (2).

La persévérance du vaillant chef d'orchestre devait cependant recevoir la plus belle des récompenses ; le 20 mars 1879, il avait interprété presque intégralement le premier acte de *Lohengrin* ; dans un silence religieux, le public écoutait, attentif et passionné. Aussitôt que l'orchestre eut achevé les dernières mesures, les applaudissements éclatèrent en tonnerre, et la salle tout entière, ivre d'enthousiasme, salua, dans un élan unanime, tout à la fois l'incomparable ouvrier de sons et le chef intrépide qui n'avait jamais désespéré de la victoire. A partir de ce moment, il y eut quelque chose de changé en France (3).

De son côté, la littérature wagnérophile ne demeurait pas inactive ; pendant que les concerts distribuaient

(1) *Le Figaro*, 30 octobre 1876.

(2) *La Tribune*, 2 novembre 1876.

(3) *Les Concerts du Châtelet*, dirigés par E. Colonne, donnèrent *pour la première fois* l'ouverture du *Tannhæuser* le 1er février 1880. Elle était prudemment précédée de la Valse lente et des Piricati de Sylvia. Ces concerts fonctionnaient cependant depuis six ans, puisque l'*Association artistique* date d'octobre 1874.

En 1881, M. Charles Lamoureux fonde au Château d'Eau les *Nouveaux Concerts*, qui se transportèrent en 1885 à l'Eden et en octobre 1887 au Cirque d'été. Les concerts Lamoureux furent un des principaux temples de la religion wagnérienne.

l'enseignement pratique, elle se donnait la fonction de répandre l'enseignement théorique. Par ses soins, l'esthétique de Richard Wagner marchait à la conquête des intelligences, et bien des préventions se dissipaient. Tandis que des critiques, tels que Gasperini, Weber, Monod, Jullien, Mendès, Judith Gautier et Schuré, s'occupaient à définir et à commenter le système dramatique du maître, des musiciens comme Reyer, Joncières, Saint-Saëns, Augusta Holmès et Guiraud entreprenaient des études sur l'orchestration et l'architecture musicale de ses œuvres.

Dès 1866, Gasperini s'efforce d'acclimater les esprits à la notion de *leitmotiv* : « L'idée mélodique, écrit-il, revient sous mille formes, modifiée par les plus délicats procédés de la modulation, par les évolutions infinies du rythme (1). » J. Weber, en 1868, publie dans le *Temps* (2) une étude extrêmement complète sur *Lohengrin*, au cours de laquelle il expose les principes dramatiques de Richard Wagner, dont M. Édouard Schuré devait tracer éloquemment la genèse dans son beau livre sur le *Drame musical* (3). Aussi, des conversions s'opèrent, éclatantes et révélatrices ; M. Monod, en relatant avec sincérité ses impressions de Bavière, expliquait comment elles avaient vaincu ses préjugés : « Probablement, disait-il, j'ai pris pour les limites absolues de l'art musical ce qui n'était que les formes conventionnelles où il était enfermé jusqu'ici (4). » D'autres, parmi lesquels M. Jullien, poursuivaient courageusement leur tâche éducatrice et adressaient un appel pressant à la bonne foi

(1) Gasperini, *loc. cit.*

(2) *Le Temps,* 3 septembre 1868.

(3) E. Schuré, *le Drame musical*, 1875.

(4) Correspondance de M. Monod. *Moniteur universel* du 24 août 1876.

des lecteurs en leur exposant clairement les principes de l'esthétique wagnérienne (1).

Et de la sorte, par une succession d'actions méthodiques, l'évangile wagnérien pénètre dans le public, conquiert des adhésions, s'incruste dans les intelligences, où, parfois, il prend la dureté d'un dogme. A l'horizon germain, une nouvelle Mecque a surgi ; en pieuses caravanes, les pèlerins de Bayreuth s'acheminent, fascinés et graves, vers le mystérieux sanctuaire d'art d'où ils envoient des récits qui, sous la plume de M. Catulle Mendès et à travers l'imagination enchanteresse de Mme Judith Gautier, revêtent un caractère féerique et exhalent l'haleine printanière des forêts bavaroises, emplies de légendes.

Si maintenant, après avoir jeté ce rapide coup d'œil sur les influences particulières qui ont favorisé la propagation des doctrines de Wagner, nous essayons de situer ces doctrines dans le mouvement général des idées, force nous est de constater que leur développement en France s'accompagna d'un affaiblissement des tendances positivistes, qui régnaient sans partage sous le Second Empire.

A cette époque, en effet, le positivisme commande toute la pensée française ; il saisit dans son étreinte jusqu'à la poésie elle-même et la courbe vers un formalisme excessif. On la voit, sous sa pression, s'appliquer

(1) *Le Français*, 11 mars 1878.

Nous donnons ci-après une liste des ouvrages qui ont appuyé le mouvement wagnérien :

Richard Wagner, par CHAMPFLEURY, 1860.

Richard Wagner et Tannhæuser, par BAUDELAIRE, 1861.

La Nouvelle Allemagne musicale, par A. DE GASPERINI.

Notes de musique, par ERNEST REYER, 1875.

Le Drame musical, par E. SCHURÉ, 1875.

au raffinement de la forme, s'abandonner à de subtiles minuties d'exécution ; préoccupée avant tout des artifices techniques, elle confie son drapeau aux Parnassiens et demeure réaliste, précise, savante et documentée. Il ne faut donc pas s'étonner qu'une critique exclusive juge la musique d'un point de vue extérieur et formaliste, et répugne à rejeter les conventions sanctionnées par l'usage, conventions que le laboratoire social a, pour ainsi dire, expérimentées.

Sous l'effort des sciences positives, la Nature est devenue une sorte de pièce anatomique où tout est disséqué, catalogué, classé. « Les hommes se sont installés et mis à l'aise dans le monde des apparences sans plus s'en étonner. Ils ont perdu peu à peu le sens du mystère qui va les enclore (1). » Mais il semble bien que le dernier mot ne soit pas dit. Qu'y a-t-il derrière ces apparences ? L'inconnaissable, répond le positivisme. Or l'inconnaissable n'est « qu'une abstraction provisoire ». Il ne se sépare du connaissable que par une ligne de démarcation flottante, frontière mobile que la science recule sans cesse. Il soutient et pénètre le réel, et, comme l'a dit M. Beaunier en une formule aussi saisissante que condensée, « le mystère n'est pas extérieur au réel, il est le réel même ».

Voilà donc le mystère réintégré dans la pensée, et bientôt dans l'art, qui cherchera derrière les phénomènes « la réalité supérieure qui se dérobe », et dont les apparences ne retracent qu'une grossière et imparfaite image. A travers le masque immédiatement sensible des choses, l'art démêlera un réseau ténu d'affinités et sentira, selon l'expression de M. Brunetière, « ces cor-

(1) A. Beaunier, Parnassiens et Symbolistes. *Mercure de France*, février 1901.

respondances dont la révélation nous fait obscurément entrevoir l'identité foncière de la Nature et du grand Un, si je puis dire, sous la diversité des formes changeantes » (1). De ce point de vue, l'expression directe et réaliste cède le pas à l'expression symbolique.

Ce que le naturalisme qualifiait d'excessif, de baroque, d'étrange, le symbolisme se gardera de le rejeter, parce qu'il le considère comme partie intégrante de l'universel mystère. Il subira le « tourment de l'unité », et Baudelaire pourra écrire : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » N'est-il pas, d'ailleurs, bien digne de remarque que les wagnériens de la première heure furent aussi les précurseurs du symbolisme, soulignant ainsi la prédestination qui reliait l'art de Richard Wagner aux aspirations futures des esprits ? Le nom de Ch. Baudelaire se présente immédiatement en exemple de cette affinité, et c'est ce que M. Brunetière a fait ressortir avec beaucoup de force.

Le mouvement symboliste a commencé à se manifester vers 1875, précédant ainsi de quelques années le triomphe du wagnérisme. Dans toutes les branches de l'art, l'activité créatrice des chercheurs s'efforce de suggérer l'inexprimable ; de même que le naturalisme positiviste s'en était allé chercher, derrière la fumée du verbe, des contingences tangibles, de même, le symbolisme, poussant plus avant, va scruter l'arrière-substance des choses dont la réalité construit la façade. Nous voyons de la sorte les préraphaélites pénétrer au delà de la forme et en dégager le mystère intime ; nous

(1) F. Brunetière, *l'Évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, t. II.

voyons de même les écrivains russes, les Tolstoï et les Dostoïewsky, prêcher l'altruisme, inviter les hommes à sortir d'eux-mêmes, à fondre leur individualité en autrui, à souffrir de la souffrance des autres.

Et que sont ces tendances, sinon un besoin général d'extension de la sympathie, sinon l'indice de l'idée qui se précise d'une solidarité universelle, de relations multiples établies entre l'homme et la Nature ?

A de semblables dispositions, la musique devait prêter le plus puissant des concours par son indétermination, par sa souplesse, par ce qu'elle contient de vague, d'estompé, de mystérieux :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Bercent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Les « Murmures de la forêt » de *Siegfried*, le génial prélude du *Rheingold*, les effluves printaniers de la *Walkure* et l'enchantement du Vendredi-Saint de *Parsifal*, suppléent à ce que le Verbe a de trop précis et de trop étroit par la troublante clarté qu'ils jettent sur l'Inconnaissable. La musique devient l'instrument le plus propre à explorer le mystère, et M. Noufflard a pu justement dire : « Wagner était doué de cette intuition divinatoire nécessaire pour découvrir des rapports invisibles à d'autres et rapprocher par des analogies secrètes des objets très éloignés en apparence (1). »

Wagnérisme et symbolisme constituent deux expres-

(1) G. Noufflard, *Richard Wagner d'après lui-même*. Paris, 1893.

sions de ce besoin; l'un ne pouvait s'étendre sans que l'autre eût pris position, et leur cheminement parallèle s'impose à l'attention de tout historien des idées dans les dernières années du dix-neuvième siècle.

La ridicule cabale des marmitons à l'Eden-Théâtre, le 3 mai 1887, à l'occasion de la représentation de *Lohengrin* organisée par M. Charles Lamoureux, a marqué la dernière manifestation des résistances anti-wagnériennes. Désormais la partie était gagnée, l'ère héroïque close, et le wagnérisme s'étalait triomphalement en maître incontesté.

De nos jours, il est devenu l'objet d'admirations de tout repos, et les musiciens constatent, non sans quelque mélancolie, que la « musique de l'avenir » commence à ressembler à celle du passé. Selon l'heureuse formule de M. P. de Bréville, « le feuillet est tourné (1). »

IV

Nous arrêterons ici nos études, estimant que le recul nous fait désormais défaut pour juger impartialement les tendances du goût contemporain. Il semble que, de jour en jour, son évolution se rapproche plus intimement de celle de l'art, que les courants d'idées se divisent toujours davantage, et que les opinions s'affirment de plus en plus individuelles. On sait que l'une des marques caractéristiques de la supériorité intellectuelle consiste dans le pouvoir de dissocier les associations d'idées et

(1) J. Morland, *Enquête sur l'influence allemande*. Paris, 1903.

de résister aux habitudes de pensée. « Le progrès, a dit Guyau, se marque par le degré où est arrivée la faculté de dissociation. » Il ne faut donc pas crier à l'anarchie intellectuelle et prononcer, avec quelques-uns, le mot de décadence. Rien n'est plus contraire au progrès que l'uniformité des idées et la similitude des opinions. De nos jours, chaque artiste s'efforce à être plus typique, plus individuel ; il obéit ainsi à la loi fatale de différenciation qui régit les sociétés.

De plus, nos tendances musicales proclament une vigoureuse renaissance ethnique, car elles s'appliquent toutes, soit par l'élimination progressive des influences étrangères, soit par une adaptation prudente à notre génie de certains principes esthétiques venus du dehors, à approfondir l'âme française, si vibrante et si libre. Notre folklore fournit aux compositeurs une moisson abondante et parfumée qui nous trouble et nous émeut ; c'est que l'âme du peuple y chante sa vieille chanson, et que du cœur de ces mélodies fières ou mélancoliques s'élève la chère fleur qui, courbée par tant d'orages, pousse toujours vaillante sous le clair ciel gaulois.

Le sentiment de la rythmique s'est assoupli ; celui de la mélodicité s'évade des liens tyranniques d'une scolastique désuète ; chez M. Debussy, par exemple, la mélodie n'appartient à aucune gamme, ne se coule dans aucun moule préalable. La pensée de l'auteur se crée directement sa forme sans s'inspirer d'aucun précédent, et les sons se groupent en libres associations, avec la seule préoccupation de serrer de plus près la nature. Des intervalles nouveau-nés des conquêtes harmoniques se glissent dans la mélodie, qui, devenue plus élastique, se moule pour ainsi dire sur les mouvements de la sensibilité. Un souffle de liberté et de simplicité paraît donc agiter nos tendances musicales,

en même temps, qu'avec l'école franckiste, le classicisme français reprend ses droits, s'affirme constructeur et économe d'effort, partisan résolu des architectures solides et logiques.

Le goût contemporain présente enfin un aspect qui reflète l'image du mouvement social en se soumettant à une manière de symbolisme démocratique. La *Louise* de Gustave Charpentier, le *Rêve* d'Alfred Bruneau et l'*Étranger* de Vincent d'Indy chantent l'hymne des humbles, des petits, et il semble que la ferblanterie héroïque s'éloigne de notre horizon (1).

Si l'art wagnérien encourage la communion de l'homme avec les forces de la nature, s'il s'emplit et déborde d'humanité générale, il accomplit sa tâche à l'aide d'un symbolisme surhumain, il a le geste aristocratique et majestueux, ne s'intéresse qu'à des demi-dieux et ne comprend point la beauté morale sans quelque pompe extérieure, sans quelque figuration avantageuse. Nous nous habituons, au contraire, à ne plus considérer la noblesse du personnage lyrique dans sa condition extérieure, mais bien dans la grandeur du symbole qu'il incarne, symbole localisé dans des moyennes et empruntant sa beauté à des situations très simples, presque banales, dont l'ampleur et la multiplicité font la puissance d'émotion.

Pour parer aux inconvénients qui résultent d'une éducation donnée sans méthode et sans principes solides, il conviendrait de ne pas abandonner le public au seul empirisme des auditions musicales ; il serait à souhaiter,

(1) Guyau a remarqué justement que tout art commence par le conventionnel, le cérémonial, le merveilleux, et s'en affranchit par degrés : plus un art devient parfait, plus il devient expressif, en se libérant de ses entraves de convention. (Guyau, *L'Irreligion de l'Avenir.*)

d'abord, que les programmes de nos grands concerts fussent établis avec plus d'esprit de suite et qu'on pût y découvrir quelque intention pédagogique (1). Il faudrait, en outre, s'attacher à faire connaître aux auditeurs l'esthétique, l'histoire et la théorie de l'art; on les convaincrait aisément, de la sorte, de la fâcheuse répétition des arguments apportés par la critique pour combattre toute œuvre nouvelle, et on les mettrait en garde contre la confusion qui s'est établie trop souvent entre les formes et les formules. A ce point de vue, les efforts courageux effectués par M. Vincent d'Indy à la *Schola Cantorum* pour propager l'instruction historique de la musique, commencent à porter leurs fruits, et on ne saurait trop encourager la multiplication des conférences illustrées d'exemples musicaux, parmi lesquelles il convient de citer celles que M. Romain Rolland a organisées à l'École des Hautes Études sociales, et dont l'ensemble, savamment coordonné, constitue un enseignement modèle d'Université musicale (2).

Nous nous considérerons comme suffisamment récompensé de notre tâche, si nous sommes parvenu à dissiper quelques-unes des erreurs qui règnent encore à l'égard de notre goût musical. En dépit de son allure souvent irrégulière, et dont l'irrégularité tient à des conflits d'influences étrangères, l'évolution à laquelle

(1) M. Guy Ropartz, l'érudit et sympathique directeur du Conservatoire de Nancy, a montré ce qu'on pouvait faire dans cet ordre d'idées, en donnant successivement aux concerts de cet établissement l'histoire des diverses *formes musicales* : symphonie, ouverture, poème symphonique, etc.

(2) Notre haut enseignement vient tout récemment de combler une regrettable lacune. Deux chaires d'Histoire de la Musique sont, en effet, créées, l'une au Collège de France (fondation Mors), et l'autre à la Sorbonne. Elles sont respectivement confiées à MM. Combarieu et Romain Rolland.

il s'est plié témoigne éloquemment de l'incessant et noble effort que l'esprit français a toujours exercé pour la conquête de la vérité d'expression. Elle souligne enfin les caractéristiques essentielles de notre tempérament musical amoureux de la logique, de l'équilibre et de la clarté, sensible aux dispositions architecturales, parce qu'il est prédisposé aux images visuelles et motrices, et ennemi, dans le maniement de l'émotion, des outrances irréelles et des gestes échevelés.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

Le Goût musical.

CHAPITRE PREMIER 31

Le Goût monodique.

I. La cantilène liturgique. — II. La chanson profane.

CHAPITRE II 61

Le Goût polyphonique.

I. La recherche de la consonance. — II. L'influence scolastique et l'association des mélodies.

CHAPITRE III 91

L'Individualisme expressif et le Goût instrumental.

I. Expression individuelle et réaction monodique. — II. Extension du goût pour la musique instrumentale.

CHAPITRE IV 119

L'Influence italienne et l'esprit classique.

I. L'esthétique classique en présence de la musique. Hostilité contre le lyrisme italien. — II. La tragédie musicale de Lulli.

CHAPITRE V 153

Les Querelles esthétiques au dix-huitième siècle. Philosophes et Dilettanti.

I. L'imitation de la nature. Ramistes contre Lullistes, Italiens contre Français. — II. L'air, la déclamation, l'unité de mélodie. — III. Le mouvement Gluckiste.

CHAPITRE VI 193

La Critique et les genres.

I. Les principes de jugement. — II. L'appréciation des genres. — III. Le civisme dans la musique.

CHAPITRE VII 228

L'Influence allemande.

I Symphonie et opéra classiques. — II. Le Romantisme.

CHAPITRE VIII 258

La Musique à succès.

I. La réaction rossinienne. — II. L'opportunisme musical de Meyerbeer.

CHAPITRE IX 293

Le romantisme de Berlioz devant le public de son temps.

I. Variations du milieu musical. — II. L'opinion et les innovations de Berlioz.

CHAPITRE X 321

L'évolution du Wagnérisme.

I. Décadence du Romantisme. — II. Résistances naturalistes et rationalistes. — III. Le Symbolisme et le triomphe de Richard Wagner. — IV. Conclusion.

20-10-04 — Tours. Imp. E. ARRAULT et Cie

A. JOANIN et Cie, ÉDITEURS, PARIS

F. Hellouin : *Feuillets d'Histoire musicale française* . . 3 fr. 50

— *Gossec et la musique française*, à la fin du XVIIIe siècle . . . . . 3 fr. 50

J. d'Udine : *Paraphrases musicales sur les grands concerts du Dimanche* (Colonne et Lamoureux), 1900 à 1903 . . . . . 3 fr. 50

— *Petites lettres pour la jeunesse sur le « Jugend-album » de Schumann* . . . . . 1 fr. 50

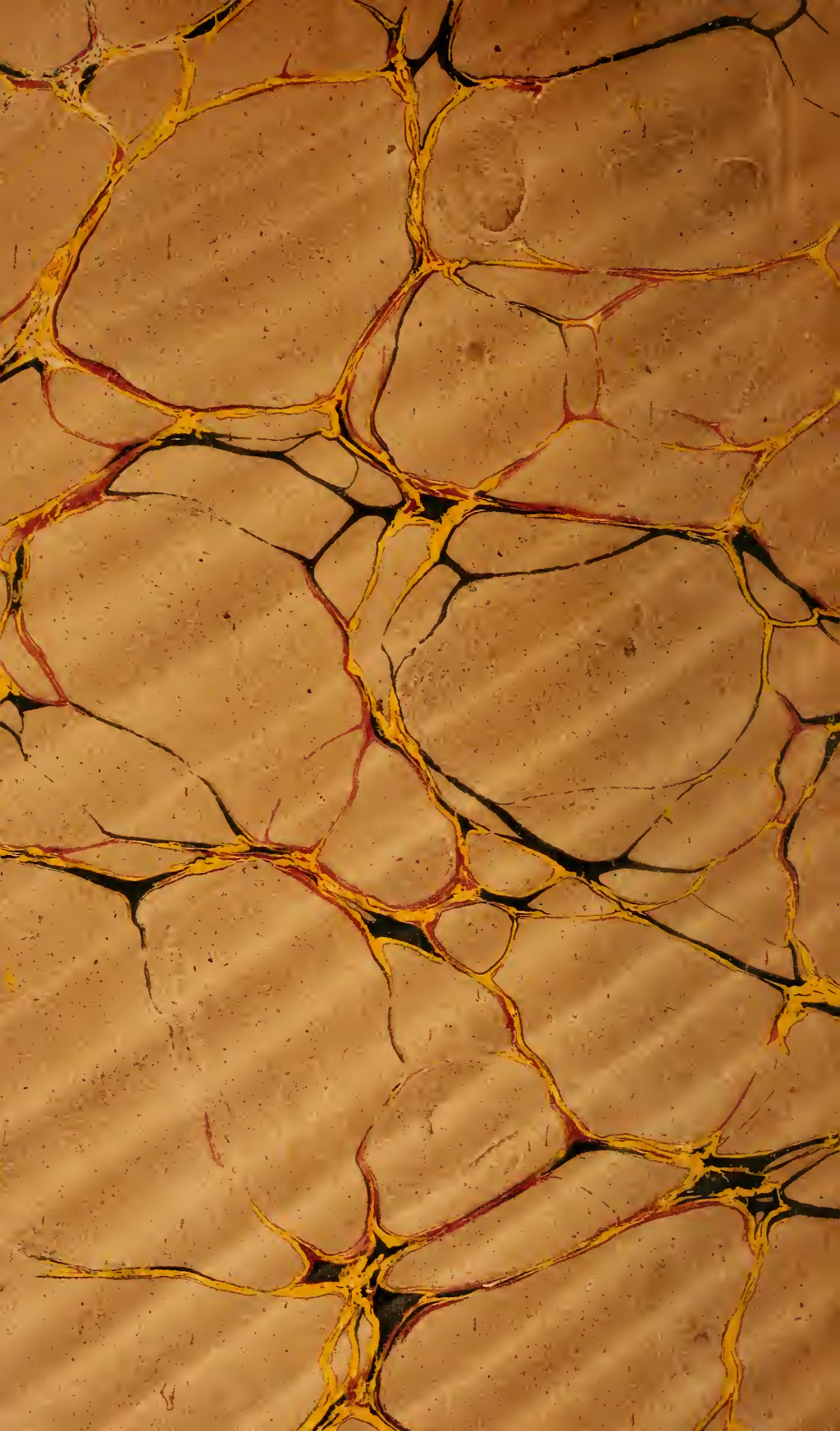
— *Les caractères des Musiciens à la façon de de Théophraste et de La Bruyère* . . . . 1 fr. 50

L'Orchestration des couleurs (analyse, classification et synthèse des sensations colorées). Grand in-8°, 10 planches en chromolithographie . . . . . 8 fr. »

Émile Schvartz, professeur au Conservatoire national de Paris : *Manuel théorique et pratique de lecture musicale, vocale et instrumentale.*

Cours élémentaire. 1 volume cartonné . . . . 1 fr. 15
Cours supérieur. 1 volume cartonné . . . . . 2 fr. »

Paris. — L. Maretheux, imprimeur, 1, rue Cassette.



BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 04997 021 1
FEB 2 1954

Boston Public Library

BOXED BOOK

No. 404949.312

To the Reader:

Please replace the book in its box when you have finished using it. The box is provided for its protection.

This book is not intended for circulation.

FORM NO 1115 6.4 48 5M